

FLORENCE HENRI

MIROIR DES AVANT-GARDES, 1927-1940

24/02 – 17/05/2015

JEU DE PAUME
DOSSIER DOCUMENTAIRE

ACTIVITÉS ÉDUCATIVES
FÉVRIER-MAI 2015

ACTIVITÉS SCOLAIRES

I visites préparées pour les enseignants
Lors de chaque nouvelle exposition, les équipes pédagogiques et éducatives sont invitées à une séance de préparation. L'objectif est de présenter l'exposition aux participants, d'envisager ensemble les axes de travail pour les élèves et de préparer la visite des classes ou des groupes. À cette occasion, est présenté et transmis le dossier documentaire de l'exposition.

I visite préparée des expositions « Florence Henri » et « Taryn Simon »
mardi 10 mars 2015, 18 h 30
ouvert gratuitement à tous les enseignants et aux équipes éducatives
réservation : 01 47 02 04 95

I visites-conférences pour les classes
Les conférenciers du Jeu de Paume accueillent et accompagnent les classes ou les groupes dans la découverte des expositions, tout en favorisant l'observation et la prise de parole des élèves. Ces visites permettent aux publics scolaires de s'approprier les œuvres, d'être en position active et documentée devant les images.
tarif : 80 €
réservation : 01 47 03 12 41 ou serviceeducatif@jeudepaume.org

I parcours croisés
En associant la visite-conférence d'une exposition au Jeu de Paume avec l'activité d'un autre lieu, ces parcours permettent d'explorer des thématiques en croisant les approches de différentes institutions culturelles

Avec le Musée des arts et métiers, Paris 3e
Le Musée des arts et métiers a pour mission la sauvegarde du patrimoine scientifique et technique. À partir du cycle 3, dans la collection « Communication », des machines et des objets retracent l'histoire des techniques qui ont jalonné l'invention de la photographie et du cinéma, leurs diffusions et leurs applications. Du cycle 3 à la cinquième, l'atelier « Écrire avec la lumière » permet de développer des tirages argentiques et de réaliser un photogramme ; il est complété par la visite de la collection.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Musée des arts et métiers : visite 100 € ; visite et atelier 6,50 € par élève / inscription : 01 53 01 82 75/65 ou musee-resa@cnam.fr

Avec le Centre Pompidou, Paris 4e
En résonance avec les pratiques de l'image, le Centre Pompidou propose des visites dans les collections d'art moderne et contemporain. Au travers de parcours thématiques, spécialement conçus pour accompagner l'enseignement de l'histoire des arts, ou d'autres élaborés en regard des expositions présentées au Jeu de Paume, la richesse et la diversité des collections permettent de contextualiser ou de prolonger la découverte des œuvres.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Centre Pompidou : 70 € / inscription auprès du Jeu de Paume

Avec le Musée Picasso Paris, Paris 3e
En lien avec l'exposition « Florence Henri », le parcours dans les collections du Musée Picasso Paris permet de découvrir leurs déploiements dans les nouveaux espaces de présentation et de retracer comment les avant-gardes, notamment le cubisme, ont modifié les modes de représentation traditionnels : géométrisation des formes, éclatement de l'espace, introduction d'éléments du réel dans l'œuvre.
Jeu de Paume : 80 € / inscription : 01 47 03 04 95
Musée Picasso Paris : gratuit / inscription auprès du Jeu de Paume

I parcours spécifiques
Des parcours spécifiques associant plusieurs parcours croisés peuvent être conçus en fonction des projets de classe et d'établissement, afin de permettre aux élèves de découvrir différents domaines de connaissances et de pratiques artistiques, dans le cadre d'un parcours culturel coordonné. Ces parcours sont structurés par les équipes éducatives et les institutions scientifiques et culturelles, tant en articulant le contenu de leurs activités qu'en ajustant leurs méthodes de travail.
renseignements : 01 47 03 04 95
ou paulineboucharlat@jeudepaume.org

ACTIVITÉS JEUNES PUBLICS HORS TEMPS SCOLAIRE

I les rendez-vous en famille
Un parcours en images pour les enfants (7-11 ans) et leurs parents
le samedi (sauf dernier du mois), 15 h 30
gratuit sur présentation du billet d'entrée et pour les moins de 12 ans (inclus)
réservation : 01 47 03 12 41 ou rendezvousenfamille@jeudepaume.org

I les enfants d'abord !
Visites-ateliers pour les 7-11 ans, en lien avec l'exposition « Florence Henri » et autour du thème « Expérimentations photographiques et autoportraits »
samedis 28 févier, 28 mars et 25 avril 2015, 15 h 30
gratuit sur inscription : 01 47 02 04 95
ou lesenfantsdabord@jeudepaume.org

I 12-15ans.jdp
« Investigation et création », stage d'expérimentation et de pratique pour les 12-15 ans, en lien avec les expositions « Florence Henri » et « Taryn Simon »
mardi 21 et mercredi 22 avril 2015, 14 h 30-17 h 30
gratuit sur présentation du billet d'entrée (tarif réduit)
inscription obligatoire : 01 47 03 04 95
ou 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

Programme complet des activités à destination des enseignants, scolaires et publics jeunes 2014-2015 disponible à l'accueil du Jeu de Paume et sur www.jeudepaume.org

Programme 2015-2016 disponible à partir de fin mars

DOSSIER DOCUMENTAIRE, MODE D'EMPLOI

Conçu par le service éducatif, en collaboration avec l'ensemble du Jeu de Paume, ce dossier propose aux enseignants et aux équipes éducatives des éléments de documentation, d'analyse et de réflexion.

Il se compose de trois parties :
Découvrir l'exposition offre une première approche du projet et du parcours de l'exposition, de l'artiste et des œuvres, ainsi que des repères chronologiques et iconographiques.

Approfondir l'exposition développe plusieurs axes thématiques autour du statut des images et de l'histoire des arts visuels, ainsi que des orientations bibliographiques et des ressources en ligne.

Pistes de travail comporte des propositions et des ressources pédagogiques élaborées avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris au Jeu de Paume.

Disponible sur demande, le dossier documentaire est également téléchargeable depuis le site Internet du Jeu de Paume (document PDF avec hyperliens actifs).

CONTACTS

Pauline Boucharlat
chargée des publics scolaires et des partenariats
01 47 03 04 95 / paulineboucharlat@jeudepaume.org

Marie-Louise Ouahioune
réservation des visites et des activités
01 47 03 12 41 / serviceeducatif@jeudepaume.org

Sabine Thiriot
responsable du service éducatif
sabinethiriot@jeudepaume.org

conférenciers et formateurs
Ève Lepaon
01 47 03 12 42 / evelepaon@jeudepaume.org
Benjamin Bardinet
01 47 03 12 42 / benjaminbardinet@jeudepaume.org

professeurs-relais
Céline Lourd, académie de Paris
celinelourd@jeudepaume.org
Cédric Montel, académie de Créteil
cedricmontel@jeudepaume.org

SOMMAIRE



Autoportrait, 1928
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes



« Influencées par le constructivisme, le cubisme ou le surréalisme, les pratiques photographiques de la période des avant-gardes européennes de l'entre-deux-guerres ont conduit, à travers l'expérimentation avec le médium, à de nouvelles façons de voir, de connaître et de représenter le monde.
Le travail photographique de Florence Henri s'inscrit pleinement dans ce climat d'euphorie créative, où la technologie, l'urbanisme ou le cinéma incarnaient, aux côtés de la photographie, l'esprit d'innovation et de progrès, mais aussi l'anticonformisme à l'égard de l'ordre visuel dominant.
Les expérimentations photographiques de Florence Henri autour des mécanismes de la perception – ses études sur la perspective, la profondeur de champ et les effets optiques obtenus par l'utilisation de procédés comme les miroirs, la double exposition, le collage ou le photomontage – sont devenues des références indiscutables de l'histoire de la photographie moderne.
La pratique de l'autoportrait est indéniablement l'un des aspects les plus connus et reconnus de l'artiste. La mise en scène qu'elle fait d'elle-même dans ses nombreuses compositions où elle introduit des miroirs et d'autres objets offre un passionnant récit poétique de l'émergence d'une subjectivité personnelle. On pourrait dire que les autoportraits de Florence Henri marient l'esthétique de la composition en trompe-l'œil et les expérimentations formelles caractéristiques de cette époque qui cherchent à subvertir la photographie conventionnelle, avec en plus une relation critique à l'égard des normes sociales qui encadrent inévitablement l'identité personnelle. En ce sens, les portraits qu'elle réalise de son cercle d'amis et de ses connaissances évoquent aussi, avec la même intensité que les autoportraits, la vulnérabilité intrinsèque de l'"exposition" au regard d'autrui. Mais elle étend, avec autant de rigueur, ses recherches formelles à des sujets comme l'architecture, le paysage ou le monde des objets, toujours mue par la volonté d'inventer de nouvelles relations entre l'espace, la forme, la lumière et le volume. »
Marta Gili, « Préface », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, 2015, p. 7.

PRÉSENTATION DE L'EXPOSITION

Cette exposition offre un vaste parcours à travers l'œuvre photographique de Florence Henri, figure centrale des avant-gardes de l'entre-deux-guerres. Sa recherche plastique dans le domaine de la photographie se distingue par son originalité et sa capacité à véhiculer les idées du postcubisme et du constructivisme, exploitant les possibilités que lui offre le langage photographique de la Nouvelle Vision. Comme l'indique László Moholy-Nagy dans un texte qui accompagne la publication de quelques-unes des premières images expérimentales de Florence Henri dans la revue *i10* (1928), ses compositions aux miroirs et ses superpositions explorent, à partir d'une perspective et d'un point de vue inédits, la représentation d'objets et les rapports spatiaux.

Florence Henri naît à New York le 28 juin 1893, d'un père français et d'une mère allemande. Sa mère meurt alors qu'elle n'a que deux ans, événement déterminant : dès son plus jeune âge, elle voyage et vit dans des milieux très différents, d'abord en Silésie, au sein de sa famille maternelle jusqu'à l'âge de 9 ans, puis à Paris, dans un internat au sein duquel elle suit un enseignement musical. Elle continuera ses études de musique en Angleterre. Lorsque son père meurt, en 1907, elle reçoit un héritage qui lui permettra de bénéficier d'un relatif confort matériel tout au long de sa vie.

À l'âge de 19 ans, elle retourne en Allemagne et s'installe à Berlin. Lorsque la guerre éclate, en 1914, elle décide d'y rester. Elle vivra dans le pays jusqu'à la fin du conflit, sans recevoir la rente du capital hérité de son père et déposé en Angleterre, ce qui l'oblige à gagner sa vie en accompagnant au piano des projections de films muets. Cette situation l'amène aussi à reconsidérer la possibilité de faire carrière dans le milieu de la musique et à entreprendre des études de peinture. C'est ainsi qu'elle fait la connaissance de l'historien de l'art Carl Einstein, avec lequel elle entretiendra une relation sentimentale entre 1919 et 1923. Elle rencontre alors les figures les plus représentatives des diverses avant-gardes – Hans Richter, Jean Arp, John Heartfield, Jean Pougny et László Moholy-Nagy. À cette époque, elle se lie d'une amitié profonde avec des artistes comme Margarete Schall ou Nelly et Theo Van Doesburg. En 1924, elle s'installe à Paris. Elle poursuit ses études de peinture à l'Académie Montparnasse dirigée par André Lhote, puis à l'Académie moderne où enseigne Fernand Léger. En 1926, elle expose avec les élèves de l'Académie moderne à la Galerie d'art contemporain. L'été 1927 sera décisif dans l'orientation future de son parcours artistique. Elle s'inscrit au Cours préliminaire du Bauhaus, dispensé durant l'été par Moholy-Nagy et Josef Albers. La photographie ne faisait pas encore partie des disciplines officielles enseignées au Bauhaus, mais les élèves comme les professeurs y avaient souvent recours. Durant son bref passage par l'école, il est possible que Florence Henri ait commencé à s'interroger sur sa propre pratique artistique de peintre. Il est certain que, de retour à Paris, elle écrit une lettre à Lou Scheper – qu'elle avait connue à Dessau –, dans laquelle elle confie son désir d'abandonner la peinture pour se consacrer à l'exploration de toute une série d'idées à travers la photographie.

Les expériences auxquelles elle se livre dans le cadre de la photographie donnent naissance à une œuvre prolifique dont certaines caractéristiques la différencient de ses contemporains. Elle combine les enseignements du cubisme et du constructivisme à la recherche d'une nouvelle forme d'expression adaptée aux possibilités offertes par la photographie.

Dans ses premières compositions, elle introduit un élément qui s'avèrera fondamental dans sa recherche artistique : le miroir. Avec très peu d'éléments, elle crée des images d'une grande complexité qui se caractérisent par la fragmentation de l'espace et les perspectives multiples. Parmi elles se trouve l'une de ses œuvres les plus connues : l'autoportrait au miroir et aux deux boules métalliques, qui reflète l'esprit de liberté de l'époque, offrant l'image d'une artiste moderne et émancipée, non conforme au statut social traditionnellement attribué à la femme.

Ses natures mortes, réalisées avec des objets dissemblables, tous d'origine industrielle, constituent un autre groupe d'œuvres fondamentales que leur auteur a baptisées *Composition*. Pour les œuvres intitulées *Composition abstraite*,

Florence Henri a également recours aux expositions multiples au moment de la prise de vue ou à la combinaison de divers négatifs pour obtenir des images abstraites. Sa production photographique est, à ce stade, une synthèse parfaite entre la peinture abstraite géométrique et les innovations photographiques de la Nouvelle Vision. L'auteur l'exprime elle-même en ces termes : « Avec la photographie ce que je veux surtout c'est composer l'image comme je le fais avec la peinture. Il faut que les volumes, les lignes, les ombres et la lumière obéissent à ma volonté et disent ce que je veux leur faire dire. Ceci sous le strict contrôle de la composition, car je ne prétends pas expliquer le monde ni expliquer mes pensées*. »

Au début de l'année 1929, elle participe à l'exposition « Fotografie der Gegenwart » au Museum Folkwang d'Essen. Cette même année, en mai, Florence Henri est invitée à participer à la célèbre exposition « Film und Foto » à Stuttgart qui réunit les œuvres des photographes les plus emblématiques des deux principaux courants d'avant-garde du moment, la Nouvelle Vision et la Nouvelle Objectivité, ainsi que des images anonymes tirées d'archives et de médias imprimés. *Foto-Auge*, une publication réalisée par Franz Roh et Jan Tschichold, accompagne l'exposition. L'autoportrait de Henri qui se reflète dans le miroir avec les deux boules métalliques compte parmi les photographies publiées.

Au printemps, elle fait la connaissance du poète et critique d'art Michel Seuphor, de Georges Vantongerloo, de Joaquín Torres García et de Piet Mondrian, auquel elle restera liée jusqu'en 1938, lorsque ce dernier sera contraint de quitter Paris. Elle intègre le groupe Cercle et Carré, tout juste créé.

Durant la crise économique de 1929, Florence Henri se voit dans l'obligation d'ouvrir un studio de photographie professionnel dans son propre logement. Cette activité vient s'ajouter à son travail d'enseignante – on compte parmi ses élèves Lisette Model ou encore Gisèle Freund.

Les images destinées à la publicité s'inscrivent dans le prolongement de ses expérimentations antérieures avec des objets et des miroirs. En 1931, elle participe à deux expositions consacrées à la photographie publicitaire : la première, « Foreign Advertising Photography », se tient à l'Art Center de New York au mois de mars, et la seconde, « La publicité par la photographie », à Paris, à la Galerie d'art contemporain. Florence Henri, comme d'autres femmes photographes de l'époque, pratique aussi le nu, genre photographique aux débouchés commerciaux indiscutables. La représentation du corps féminin dénudé n'est plus l'apanage des photographes masculins.

Sans nul doute encouragée par la bonne réception réservée à son œuvre photographique, Henri approfondit encore ses recherches, travaillant avec des morceaux de miroir et des objets qui ne sont plus de type industriel. Elle les remplace, en effet, par des éléments d'origine naturelle. Elle fait également entrer le collage dans sa pratique artistique, soulignant ainsi son intérêt pour la création d'images autonomes qui mettent en évidence son travail conceptuel.

En mars et avril 1930, elle présente sa première exposition individuelle au Studio 28 à Paris.

Loin de s'en tenir aux natures mortes, Florence Henri tourne son intérêt créatif vers le portrait. La série *Portrait Composition* se caractérise par un cadrage resserré sur les sujets choisis au premier plan. Dans certains cas, elle compose avec des ombres qui traversent le cadre et viennent interrompre la continuité de l'image. Et plus tard, lorsqu'ayant emménagé dans son appartement de la rue Saint-Romain, à Montparnasse, elle aura la possibilité de travailler sur sa terrasse, à la lumière naturelle, elle continuera à explorer les possibilités offertes par la fragmentation de l'image en la disloquant au moyen d'ombres et de reflets.

Entre la fin de l'année 1931 et le début de l'année 1932, elle visite Rome. Elle parcourt la ville, réalisant une série de prises de vue qui lui serviront, de retour à Paris, à l'élaboration d'un ensemble de collages. Elle les compose à partir de fragments de ces prises de vue qu'elle photographie à nouveau en positif, sans essayer de masquer qu'il s'agit d'assemblages.

En février 1932, Florence Henri participe à l'exposition « The Modern Movement in Photography », présentée à la Royal Photographic Society de Londres. Cette même année, elle expose avec d'autres artistes à la galerie Julien Levy de New York. En janvier 1933, elle inaugure au Folkwang Museum d'Essen une exposition individuelle autour de son travail de portraitiste. Munie de son appareil photo, Florence Henri arpente aussi les rues de Paris. Fidèle à son souci de construction, elle retrouve dans les reflets que lui offrent les vitrines des magasins le même esprit qui animait ses compositions aux miroirs réalisées en studio.

Entre 1937 et 1940, elle séjourne fréquemment en Bretagne en compagnie de l'écrivain Pierre Minet. Pour cette série d'images à caractère documentaire, elle ne renonce pas, cependant, à un travail de construction réfléchi et à un choix méticuleux du point de vue. Pendant la Seconde Guerre mondiale, le matériel photographique se fait rare et difficile d'accès. Elle retourne à la peinture et son activité de photographe s'en trouve considérablement réduite. En 1963, elle quitte Paris et emménage définitivement à Bellival où son amie, Jeanne Taffoireau, a acheté une vieille bâtisse qu'elles restaurent ensemble pour s'y installer. Un espace y est consacré à l'atelier de peinture de Florence Henri.

Comme c'est le cas pour de nombreuses femmes photographes ayant bénéficié d'une grande notoriété dans les années 1920 et 1930, l'œuvre photographique de Florence Henri est pratiquement tombée dans l'oubli. À partir de 1974, grâce au travail et à la ténacité de Giovanni Battista Martini et d'Alberto Ronchetti, l'artiste retrouve la place qu'elle mérite dans l'histoire de la photographie. Elle passera les deux dernières années de sa vie dans une maison de repos à Laboissière-en-Thelle. Elle meurt le 24 juillet 1982 à Compiègne.

Cristina Zelich
Commissaire de l'exposition

* Citée par Attilio Colombo dans « Specchio, essenzialità, geometría », in *Florence Henri*, Milan, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, p. 59.

BIOGRAPHIE



Florence Henri au piano
Berlin, 1913-1918

1893
Naissance à New York le 28 juin d'un père français et d'une mère allemande.

1895-1907
Mort de sa mère. Est élevée par sa famille maternelle en Silésie. Étudie la musique au Conservatoire d'Earl's Court Road de Londres à partir de 1905.

1907-1911
Après la mort de son père, s'établit à Rome chez la sœur de celui-ci. Y rencontre de nombreux représentants des avant-gardes artistiques et littéraires (Filippo Tommaso Marinetti, Luigi Russolo, Gabriele D'Annunzio). Étudie le piano à Rome à l'Académie Santa Cecilia, puis à Londres où elle donne des concerts au Bechstein Hall.

1912-1918
Part à Berlin. Est élève d'Egon Pietri puis de Ferruccio Busoni. Rencontre de nombreux musiciens d'avant-garde comme Edgar Varèse et le célèbre pianiste Michael von Zadora. Délaisse peu à peu la musique et se voue à la peinture.

1919-1923
Rencontre l'écrivain et historien d'art Carl Einstein et fait la connaissance de plusieurs artistes et intellectuels d'avant-garde (Hans Richter, Jean Arp, Jean Pougny, László Moholy-Nagy, Theo Van Doesburg, Vladimir Maïakovsky…). Suit les cours de Paul Klee et Wassily Kandinsky au Bauhaus de Weimar, et de Josef Hoffmann à Munich. Travaille avec Alexandre Archipenko.

1924-1926
S'installe à Paris et s'inscrit à l'Académie Montparnasse dirigée par André Lhote, puis à l'Académie moderne fondée par Fernand Léger et Amédée Ozenfant. Participe à Paris à l'exposition « L'Art d'aujourd'hui », consacrée aux tendances de l'époque (cubisme, futurisme, purisme, surréalisme, constructivisme), puis à celle de la Galerie d'art contemporain.

1927
Suit les cours d'été du Bauhaus de Dessau et fait ses premières expériences photographiques.

1928
Travaille intensément la photographie et réalise des portraits et autoportraits au miroir. Moholy-Nagy écrit un essai sur ses compositions abstraites dans la revue *i10*, publiée à Amsterdam.





Florence Henri avec Georg Muche au Bauhaus, Dessau, 1927

Florence Henri dans son atelier de la rue de la Grande-Chaumière Paris, 1952

1929
Participe aux expositions « Fotografie der Gegenwart » à Essen, et « Film und Foto » à Stuttgart. Adhère à l'association d'artistes Cercle et Carré. Fréquente Piet Mondrian, César Domela, Robert et Sonia Delaunay, Anton Pevsner, Georges Vantongerloo… Ouvre un studio de photo (portraits, mode et publicité). Y donne des cours. Parmi ses élèves figureront Gisèle Freund et Lisette Model.

1930-1931
Première exposition personnelle au Studio 28 à Paris. Participe aux expositions « Das Lichtbild » à Munich, « Foreign Advertising Photography » à New York puis « Die Neue Fotografie » à Bâle. Publications régulières dans des revues d'art internationales (*Cercle et Carré*, *Die Form*, *Advertising Display*, *Photographie* – supplément d'*Arts et métiers graphiques* –, *L'Art contemporain*, etc.).

1932-1935
Séjour à Rome où elle réalise des images qu'elle utilisera pour une série de photomontages. Nombreux portraits d'artistes et nus féminins. Participe aux expositions « Modern European Photography » à la Julien Levy Gallery de New York, et « The Modern Movement in Photography » à la Royal Photographic Society de Londres. Exposition personnelle au Kunstverein Folkwang à Essen et à la galerie de la Pléiade à Paris. Participe à Paris aux expositions « L'image photographique en France de Daguerre à nos jours » et « Salon du nu ». La revue *Stile Futurista* publie quatre de ses photographies.

1936-1950
Fait la connaissance de l'écrivain Pierre Minet. Réalise des portraits, autoportraits et compositions sur la terrasse de son domicile. Prises de vue en extérieur à Paris et en Bretagne. La guerre réduit considérablement son activité créative de photographe. Se tourne à nouveau vers la peinture.

1951-1962
Publication de ses photos des années 1930 dans différentes revues. Longs séjours en Espagne, Grèce et Italie. Alterne peinture et photographie.

1963-1970
Quitte Paris en 1963 pour s'installer définitivement à Bellival, petit village de l'Oise, où elle se consacre désormais pleinement à la recherche picturale.

1971-1982
De nombreux historiens de l'art font ressortir l'importance de son rôle dans les avant-gardes des années 1920 et 1930. Rétrospectives dans différents lieux : Westfälischer Kunstverein à Münster, Staatliche Kunsthalle à Baden-Baden (1976); musée d'Art moderne de la Ville de Paris, CSAC-Palazzo della Pilotta à Parme (1978); Banco di Chiavari e della Riviera Ligure à Gênes (1979); MNAM – Centre Georges-Pompidou à Paris, musée d'Art et d'Histoire à Genève, Musée de Chambéry (1981). Meurt à Compiègne le 24 juillet 1982.

Le Bauhaus et la photographie

« Le séjour de Florence Henri au Bauhaus de Dessau entre avril et juillet 1927, où elle assiste au cours préliminaire dirigé par László Moholy-Nagy et Josef Albers, n'est sans doute pas étranger à sa décision de délaisser la peinture pour se consacrer à la photographie. Elle ne fait alors pas partie des circuits officiels d'études, mais elle est fréquemment utilisée pour documenter les travaux réalisés dans les ateliers. En outre, il est habituel, entre élèves et professeurs, de prendre des instantanés de la vie quotidienne de l'école, des fêtes, ou des réunions entre amis.
À Dessau, Florence Henri, qui, par son âge et son expérience artistique, est plus proche des professeurs que de ses camarades de classe, s'installe chez László Moholy-Nagy qu'elle a rencontré lors d'une visite antérieure au Bauhaus de Weimar. Elle noue une étroite amitié avec son épouse, Lucia Moholy, qui réalisera l'un des portraits les plus connus de l'artiste. Lucia Moholy commence à s'intéresser à la photographie dès 1915 et, en 1923-1924, elle apprend la technique du développement et du positif sur plaque de verre avec le photographe professionnel Otto Eckner. C'est elle qui réalise la plupart des photographies publicitaires pour les multiples produits du Bauhaus à cette époque. Par ailleurs, l'influence de Moholy-Nagy sur le développement de la photographie au Bauhaus est décisive. »
– Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 8-9.

« Né en 1919 de la fusion de l'École des Beaux-Arts et de l'École des Arts Décoratifs de Weimar, le Bauhaus (maison de la construction) affirmait à travers son premier directeur, Walter Gropius, la volonté de ne plus distinguer "beaux-arts" de "arts appliqués". La création du Bauhaus, au lendemain du désastre de l'Allemagne Impériale, témoignait de la vitalité de la nation vaincue. Non seulement le Bauhaus apportait une révolution dans l'enseignement des arts plastiques, mais il se proposait d'inciter à une plus grande révolution, à la fois esthétique et politique, permettant de recréer tout l'environnement humain, des ustensiles de cuisine jusqu'au logis, de l'immeuble jusqu'à la ville tout entière. Peinture, sculpture, dessin industriel, architecture, urbanisme, tout cela devrait être réuni, fondu dans une seule action. Arts et métiers, arts et techniques, en sortiraient enfin réconciliés. Aussi immense que fut un tel programme, et aussi courte que fut la vie des Bauhaus de Weimar, puis de Dessau (1919-1932), on s'aperçoit aujourd'hui que presque tout ce qui est devenu le cadre de notre vie quotidienne, dans ce qu'elle semble avoir de plus moderne, a été pensé et exécuté au Bauhaus : chaises et tabourets en tubes d'acier de Breuer, luminaires de Moholy-Nagy, tissus et vitraux abstraits de Anni et Josef Albers, alphabet sans majuscules mis au point par Herbert Bayer pour l'atelier de typographie, photomontages et Moholy-Nagy, mur-rideau de verre pour la nouvelle École de Dessau par Gropius, etc.
La pluridisciplinarité ne caractérisait pas seulement la production du Bauhaus, mais l'activité de ses professeurs et de ses étudiants. Oskar Schlemmer était peintre/sculpteur/scénographe. Johannes Itten était peintre/sculpteur/graphiste/écrivain.
Et puisque ce catalogue et cette exposition concernent plus spécialement la photographie, précisions que les architectes Hannes Meyer et Edmund Collein étaient aussi photographes, comme étaient photographes le peintre Albers, le peintre/designer Bayer, le peintre/typographe/designer/sculpteur/écrivain Moholy-Nagy. À des recherches très poussées dans le domaine du colorisme et de son enseignement s'ajoutaient parallèlement de patientes investigations dans le monde noir et blanc de la photographie. La photo d'architecture, sortant de son rôle vériste habituel, y devenait expression artistique propre. L'image documentaire s'y déformait au profit de l'expressivité par l'accentuation des contrastes. La conception cubiste de l'espace traduite architecturalement dans le bâtiment de Dessau par Gropius, s'y retrouvait dans l'éclatement de l'image, le goût de la transparence, et l'importance donnée aux formes angulaires. La vérité du document architectural ne primait plus en photographie, mais la traduction de la poétique de la modernité, de son dynamisme ; la traduction des relations du temps et de l'espace.
Condamné au silence en Allemagne par le nazisme, le Bauhaus a exercé une influence internationale énorme du fait de l'émigration de la plupart de ses professeurs et d'un bon nombre de ses étudiants. On connaît le rôle joué aux États-Unis par Gropius et Breuer à Harvard, par Mies van der Rohe, Hilberseimer et Moholy-Nagy à Chicago, par Albers à Yale, par Herbert Bayer à Aspen ; mais on parle moins de l'émigration vers l'est du second directeur du Bauhaus, Hannes Meyer qui, avec une douzaine de ses étudiants, travailla à Moscou de 1930 à 1936 et du rôle joué au Proche-Orient, dans ce qui deviendra l'État d'Israël, par Ardon et Arieh Sharon.
Le Bauhaus, resté vivant, exerce encore sur nous une étrange fascination parce qu'il ne s'est jamais proposé de se cristalliser en un style, mais seulement de susciter la création moderne. "Le Bauhaus, disait Mies, n'était pas une institution. C'était une idée". »
– Michel Ragon, « Préface », in *Bauhaus. Photographie*, Arles, Rencontres internationales de la photographie, musée Réattu / Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983-1984, p. 6.




Fenêtre, 1927
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

« La photographie fut institutionnalisée au Bauhaus lorsque l'on fit appel au photographe Walter Peterhans. Elle n'avait été présente jusqu'alors que par les travaux de Moholy-Nagy et les initiatives et l'intérêt que les étudiants – souvent autodidactes – lui portaient. Du Bauhaus sont sortis un grand nombre de photographes ou d'artistes qui travaillèrent avec la photographie Eugen Batz, Herbert Bayer, Marianne Brandt, T. Lux Feininger, Werner D. Feist, Walter Funkat, Albert Hennig, Kurt Kranz, Heinz Loew, Lucia Moholy, Herbert Schürmann, Umbo, Moses Worobeitschik parmi beaucoup d'autres. Il est temps de libérer la photographie du Bauhaus de la sphère du privé, de la documentation d'objets de son atelier de production et de la publicité. Il est désormais devenu nécessaire d'accorder aux créations des jeunes photographes du Bauhaus la place qui leur revient dans le contexte du développement dynamique de la photographie des années vingt et donc de les inclure dans l'avant-garde de la "Nouvelle Vision". […]
La photographie n'a obtenu une signification propre que lorsque le peintre hongrois László Moholy-Nagy fut appelé au Bauhaus pour succéder à Johannes Itten. Aidé par sa femme, qui possédait une formation de photographe, il développa une activité photographique intense. Il avait déjà commencé dès 1922 à réaliser des photogrammes, qui, au début, au point de vue formel s'orientaient vers la peinture constructiviste. Il s'intéressa seulement à la photographie avec caméra vers 1925, photographie qui l'avait peu intéressé jusqu'alors…
Connaissant Lissitzky et Rodchenko, il s'intéressait à leurs photographies, qui montraient sous des angles nouveaux et des cadrages dynamiques, l'homme se libérant, se réalisant après la révolution, participant ainsi à une campagne générale d'éducation des masses. Mais lorsque Moholy-Nagy utilisa la plongée ou la contre-plongée, il s'agissait pour lui de sensibiliser ses propres sens, dans ce cas ses yeux et non de construire l'image d'un espace pour le maîtriser comme cherchaient à le faire Lissitzky et Rodchenko. […]
Certes la photographie était pratiquée depuis Weimar par certains étudiants mais elle l'était également dans le département "typographie, aménagement d'exposition, publicité". Cet atelier fut dirigé par Herbert Bayer, un étudiant devenu maître, de 1925 à 1928. Mais jusqu'alors, aucune formation photographique n'était assurée, ni aucun lieu réservé à la photographie. Meyer avait saisi l'importance de la photographie, sa portée sociale, le reportage, et son application pratique, la publicité. »

– Christian Bouqueret, « Bauhaus et photographie », in *Bauhaus. Photographie*, Arles, Rencontres internationales de la photographie, musée Réattu / Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris,1983-1984, p. 8-13.

L'Exposition internationale « Film und Foto »

« Le 18 mai 1929 est inaugurée au Städtischen Ausstellungshallen de Stuttgart la fameuse exposition "Film und Foto", organisée par le Deutscher Werkbund (une association d'artistes, d'architectes, de dessinateurs et d'industriels) et coordonnée par l'un de ses membres, Gustav Stotz. Son objectif est de présenter un large éventail de la production photographique avant-gardiste internationale. Stotz réunit une équipe de collaborateurs pour procéder à la sélection des photos : Edward Weston sélectionne les participants venant des États-Unis, Christian Zervos, fondateur et directeur de la revue *Cahiers d'Art*, choisit les participants français, Piet Zwart, photographe, dessinateur graphique et industriel, se charge de la sélection belge et hollandaise, Moholy-Nagy et Stotz lui-même se consacrent à la sélection allemande, et El Lissitzky s'occupe des participants venus d'Union soviétique tout en dessinant la salle où doivent être exposés les clichés. Moholy-Nagy prend également en charge la sélection de la salle 1, un espace conçu comme une sorte d'introduction à l'exposition. "Film und Foto" réunit les œuvres des photographes les plus significatifs des deux principaux courants de la photographie avant-gardiste du moment – la Nouvelle Vision et la Nouvelle Objectivité –, mais aussi des images anonymes provenant d'archives, de la presse, de la publicité, de la photographie industrielle et d'architecture et de la photographie de reportage. Parmi les artistes les plus connus nous trouvons déjà à l'époque Man Ray, Berenice Abbott, Herbert Bayer, Karl Blossfeldt, Albert Renger-Patzsch, Germaine Krull, André Kertész, Edward Steichen, ou Edward Weston et László Moholy-Nagy eux-mêmes. Le nombre de photos exposées varie d'un auteur à l'autre : les quatre-vingt-dix-sept clichés de Moholy-Nagy occupent toute la salle 5, Krull présente vingt photos et Man Ray, vingt-deux, mais la majorité en expose un nombre bien inférieur. C'est pourquoi la participation de Florence Henri avec une sélection de vingt et une de ses œuvres est hautement significative. Leur liste complète avec leurs titres respectifs apparaît dans le catalogue de l'exposition, avec la reproduction d'une de ses *Compositions*.



Affiche de l'exposition « Film und Foto », Stuttgart, 1929

L'exposition suscite un grand intérêt puisque, avant même son inauguration, elle est annoncée et commentée dans des revues telles que *Die Form*, organe du Werkbund (15 février 1929), ou le numéro de mai de la revue *Das Kunstblatt* dans lequel Gustav Stotz explique l'objectif de l'accrochage. Ainsi que le fait remarquer Beaumont Newhall, nombre des revues consacrées à l'art dans les années 1920, qui rendent compte de l'effervescence du mouvement moderne, publient régulièrement des photographies et des critiques sur les photographes et leurs œuvres. En plus de son catalogue, une autre publication accompagne l'exposition "Film und Foto" : *Foto-Auge*, réalisée par Franz Roh et Jan Tschichold, rassemble une sélection de soixante-seize images choisies parmi celles exposées où sont particulièrement mis en avant les montages ou les "typophotos" . Le fameux autoportrait de Florence Henri, avec le miroir et les deux boules [ci-contre], se trouve dans les photos publiées. *Foto-Auge* est une publication destinée à diffuser l'exposition auprès du grand public. Le texte de Roh, "Mechanismus und Ausdruck" ["Mécanisme et expression"], est traduit en français et en anglais. […]
"Film und Foto" est également présentée dans d'autres villes allemandes et finalement à Vienne. Un grand nombre d'artistes bénéficie incontestablement de la diffusion médiatique de l'exposition, dont Florence Henri, comme en témoigne sa participation à de nombreuses expositions et publications périodiques à partir de cette date. »

– Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 13-14.

« À l'instar de l'ouvrage du Bauhaus de Moholy-Nagy, *Es kommt der neue Fotograf* [Et voici le nouveau photographe !] de Werner Gräff, et *Foto-Auge* de Franz Roh sont résolument didactiques. Ce sont à la fois des vitrines pour différentes sortes d'images mais aussi des manifestes pour une photographie moderniste. »

– Gerry Badger, « Œil et photo : le livre de photographies moderniste » in Martin Parr et Gerry Badger (dirs.), *Le Livre de photographies : une histoire*, vol. I, Paris, Phaidon, 2005, p. 87.

« L'affiche de la *Fifo*, un photographe en contre-plongée audacieuse, a valeur de programme et d'emblème pour bon nombre des théories formelles et créatrices sur lesquelles la Nouvelle Photographie s'est constituée : l'appareil placé au centre de l'affiche paraît faire partie du corps du photographe, posé sur une des jambes comme sur un "pied photographique", la dynamique de la typographie soutient la perspective oblique de la photographie en contre-plongée. »

– Andreas Haus, « "Film und Foto", Stuttgart, 1929 », in Michel Frizot (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001, p. 466.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE



Catalogues d'exposition

- *Florence Henri. Artist-Photographer of the Avant-Garde*, San Francisco, San Francisco Museum of Modern Art, 1990.
- *Florence Henri. Compositionen*, Munich, Pinakothek der Moderne, 2014.
- *Florence Henri. Fotografie 1927-1938*, Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 1991.
- *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Arles / Paris, éd. Photosynthèses / Jeu de Paume, 2015.
- *Florence Henri, parcours dans la modernité, peintures / photographies, 1918-1979*, Gilles Altieri, Jean Michel Foray, Giovanni Battista Martini, Toulon, Hôtel des Arts, Conseil général du Var, 2010 (textes en ligne : www.hdatoulon.fr/hda_depot/expositions/21/21_1_doc.pdf).
- *Florence Henri. Portraits des femmes*, Brescia, Galerie dell'Incisione, juin 2006

Thèse

- María Belén García Jiménez, *L'Œuvre de Florence Henri et les échanges culturels franco-allemands au cours du XXe siècle*, sous la dir. de Serge Lemoine, professeur à l'université Paris IV – Sorbonne, 2011.

Autoportrait, 1928
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek



Fenêtre, 1929
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek



APPROFONDIR L'EXPOSITION

En regard de l'œuvre photographique de Florence Henri, les pages suivantes de ce dossier abordent deux domaines thématiques, liés à l'histoire de la représentation et des arts visuels.

❙ « Le contexte des avant-gardes » entreprend de revenir sur les mouvements artistiques et les recherches formelles des premières décennies du XXe siècle auxquels Florence Henri a participé : cubisme et constructivisme, modernités photographiques et « Nouvelle Vision ». Elle envisage également les développements de la photographie dans le domaine de la publicité, ainsi que les liens entre photographie et surréalisme.

❙ « Reflets et réflexions » s'intéresse à la place et au statut du miroir dans l'histoire de la représentation occidentale, de la figure de Narcisse au « miroir de Claude » et aux expérimentations photographiques. Autour des autoportraits, il s'agit aussi d'explorer les modalités de la mise en scène et de la construction du sujet au travers des relations qui articulent images et identités.

Afin de documenter ces champs de réflexion sont rassemblés ici des extraits de textes d'historiens, d'artistes et de théoriciens, que les visiteurs et les lecteurs pourront mettre en perspective. Les orientations bibliographiques permettent enfin de compléter et de prolonger ces approches thématiques.

LE CONTEXTE DES AVANT-GARDES

❙ « Avec la photographie ce que je veux surtout c'est composer l'image comme je le fais avec la peinture. Il faut que les volumes, les lignes, les ombres et la lumière obéissent à ma volonté et disent ce que je veux leur faire dire. Ceci sous le strict contrôle de la composition, car je ne prétends pas expliquer le monde ni expliquer mes pensées. Tout ce que je connais et la façon dont je le connais est fait avant tout d'éléments abstraits : sphères, plans, quadrillages dont les lignes parallèles m'offrent de nombreuses possibilités, sans compter les miroirs que j'utilise pour présenter sur une seule photographie le même objet sous des angles différents, afin de donner, d'un même motif, des visions diverses qui se complètent et finissent, en se combinant, par mieux l'expliquer. Au fond, tout ceci est beaucoup plus difficile à expliquer qu'à faire. […] Vous avez certainement remarqué que je parle fréquemment de composition. C'est parce que cette idée est tout pour moi. »
Florence Henri, déclaration recueillie par Attilio Colombo dans « Specchio, essenzialità, geometría », in *Florence Henri,* Gruppo Editoriale Fabbri, Milan, 1983, p. 59 ; cité par Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 11-12.

❙ « Les photographies de la première période, outre leur perfection formelle, surprennent par leur intentionnalité. Elles constituent de véritables manifestes programmatiques pour une nouvelle photographie et prennent leur origine dans un vaste spectre de sollicitations culturelles, dans lequel des expériences créatives multiples se chevauchent : le cubisme, en premier lieu, et le constructivisme, mais aussi la dimension métaphysique qui sera l'antichambre du surréalisme.
Dans le texte qui accompagne les photos de l'artiste, publiées dans le n° 17/18 de l'*International Revue i 10* (décembre 1928), Moholy-Nagy écrit : "avec les photographies de Florence Henri la pratique de la photographie aborde une nouvelle phase d'une toute autre ampleur que ce qu'il aurait été possible d'imaginer jusqu'ici. Au-delà de la composition documentaire, précise, exacte, des photographies définies à l'extrême, la recherche de l'effet de lumière est abordée non seulement dans les photogrammes abstraits, mais aussi dans les photographies de sujets concrets. Toute la problématique de la peinture manuelle est assumée dans le travail photographique et, à l'évidence, se trouve considérablement élargie par le nouvel instrument optique. En particulier les images réfléchies et les rapports spatiaux, les superpositions et les intersections sont explorées dans une perspective et d'un point de vue inédits". »
Giovanni Battista Martini, « Florence Henri, la photographie comme réflexion » in *Florence Henri, Parcours dans la modernité, peintures / photographies, 1918-1979*, Toulon, Hôtel des Arts, Conseil général du Var, 2010, p. 10 (texte en ligne : www.hdatoulon.fr/hda_depot/expositions/21/21_1_doc.pdf).

❙ « Dès le départ, Florence a choisi pour amis et maîtres les grandes personnalités novatrices de la scène artistique. Du piano, sa première passion, étudié à un très haut niveau avec Ferruccio Busoni, à la peinture dans l'atelier d'Alexandre Archipenko à Berlin d'abord, dans celui de Hans Hofmann à Munich ensuite. Mais aussi le Bauhaus de Weimar avec Paul Klee et Wassily Kandinsky, l'Académie moderne d'Amédée Ozenfant et de Fernand Léger à Paris, puis de nouveau le Bauhaus de Dessau, où Lucia Moholy fait son portrait et où elle-même découvre son goût pour la photographie. À Paris, où elle vit depuis 1924, elle a pour amis Piet Mondrian, César Domela, Robert et Sonia Delaunay, Hans Arp et Sophie Taeuber-Arp, Nelly et Théo Van Doesburg ; elle fait de certains d'entre eux de superbes portraits photographiques. […] Sa formation musicale l'a orientée vers l'abstraction. L'intense relation qu'elle a nouée avec l'écrivain et historien de l'art Carl Einstein, auteur de *La Sculpture nègre,* premier essai majeur sur l'art africain paru en 1915, a certainement conforté cette orientation. »
Giovanni Battista Martini, « Florence Henri : une rencontre », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 188.

DU CUBISME AU CONSTRUCTIVISME

❙ « Le cubisme constitue par son aspect expérimental le mouvement artistique le plus radical du premier quart du XXe siècle. On considère généralement qu'il est à l'origine de tous les courants abstraits de l'art moderne et qu'il a exercé une influence profonde sur l'architecture et l'esthétique industrielle du XXe siècle. Ses liens avec la littérature et la musique sont également connus. Dans ce sens, on peut dire que le cubisme est un mouvement intellectuel total, tendant à regrouper toutes les activités créatrices sous l'égide des beaux-arts ; les documents de l'époque montrent qu'à l'origine son acception était plus large qu'aujourd'hui. […]
En utilisant sous une forme emblématique des fragments isolés du monde visible, le cubisme formula et tenta d'exprimer une réalité absolue. C'est ainsi que l'aspect conceptuel de la création, combiné à la conception classique de l'autonomie de l'œuvre d'art, détermine le style et l'iconographie du cubisme. Le trait le plus caractéristique de ce mouvement est l'utilisation qu'il fait des formes géométriques. Mais la représentation simultanée qu'il donne de toutes les facettes d'un sujet est plus significative. Cette simultanéité, concept pictural de l'espace-temps, fut peut-être la plus grande innovation du cubisme. Elle marque la rupture avec l'espace pictural fondé sur un angle de vision unique, qui datait de la Renaissance, et ouvre donc un chapitre nouveau de l'histoire de l'art occidental. Le concept de simultanéité présupposant la représentation du sujet sur une surface plane, le cubisme est avant tout un style pictural. Il prétend donner du sujet une image plus objective que sa simple apparence. […]
En termes d'histoire de l'art, le cubisme jette un pont entre le fauvisme et le surréalisme, mais il possède aussi des liens étroits avec le futurisme italien, le vorticisme anglais, le constructivisme russe, l'expressionnisme allemand, le Bauhaus, De Stijl et même Dada. Il est malaisé de définir le cubisme en termes historiques, du fait que ses fondateurs, Braque et Picasso, n'appartinrent jamais à aucun groupe cubiste et ne participèrent à aucune exposition de groupe. D'autre part, une définition en termes de style exclurait les œuvres de nombreux artistes dont on sait qu'ils prirent une part active à la diffusion des idées cubistes.
En ce qui concerne la chronologie, on considère généralement *Les Demoiselles d'Avignon* (1907) de Picasso (Museum of Modern Art, New York) comme la première œuvre cubiste, quoique sous une forme encore assez rudimentaire. Selon les historiens, on a le choix entre 1914 et 1925 comme date de la fin du mouvement. Il est de fait qu'en 1914 les principes du cubisme étaient tous posés, si l'on ne tient pas compte des réalisations individuelles qui suivirent. D'autre part, *Les Trois Danseurs* (1925, Tate Gallery, Londres) peuvent être considérés comme marquant le point de fusion du cubisme et du surréalisme. On accepte généralement les divisions chronologiques suivantes : précubisme (1907-1909), cubisme analytique (1909-1912), cubisme synthétique (1912-1925), bien qu'elles se réfèrent surtout à l'évolution de Picasso, de Braque et, dans une moindre mesure, de Gris. C'est à la suite de la première grande manifestation d'art cubiste, dans la salle 41 du Salon des indépendants de 1911, que l'usage du mot "cubisme" se répandit. Mais c'est probablement Matisse qui parla le premier de "petits cubes" à propos des œuvres que Braque soumit en 1908 au jury du Salon d'automne. Louis Vauxcelles, le critique de la revue *Gil Blas*, inventeur du terme "fauvisme", fut le premier à employer le mot "cube" dans un article du 14 novembre 1908 sur l'exposition de Braque à la galerie Kahnweiler. Le 25 mai 1909, il qualifia les œuvres de Braque exposées au Salon des indépendants de "bizarreries cubiques". »
Georges T. Noszlopy, Paul-Louis Rinuy, « Cubisme », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/cubisme/).

❙ « On a vivement reproché aux artistes-peintres nouveaux des préoccupations géométriques. Cependant les figures géométriques sont l'essentiel du dessin. La géométrie, science qui a pour objet l'étendue, sa mesure et ses rapports, a été de tout temps la règle même de la peinture.
Jusqu'à présent, les trois dimensions de la géométrie euclidienne suffisaient aux inquiétudes que le sentiment de l'infini met dans l'âme des grands artistes.
Les nouveaux peintres, pas plus que leurs anciens ne se sont proposés d'être des géomètres. Mais on peut dire que la géométrie est aux arts plastiques ce que la grammaire est à l'art de l'écrivain. Or, aujourd'hui, les savants ne s'en tiennent plus aux trois dimensions de la géométrie euclidienne. Les peintres ont été amenés tout naturellement et, pour ainsi dire, par intuition, à se préoccuper de nouvelles mesures possibles de l'étendue que dans le langage des ateliers modernes on désignait toutes ensemble et brièvement par le terme de *quatrième dimension*. »
Guillaume Apollinaire, *Les Peintres cubistes*, Paris, Hermann, 1980, p. 61.

❙ « Chez les cubistes, on rencontre la structuration tectonique et la fragmentation de l'objet pour favoriser une planéité plus pure. On pourrait parler ici d'un retour à la frontalité, dans la mesure où la surface du tableau reste l'élément déterminant la forme et que le côté tactile naturaliste est écarté. C'est ici qu'est née la découverte que la masse et la forme ne sont pas identiques, découverte qui allait être également déterminante pour la sculpture moderne.
Tandis que l'on renforçait le principe de la planéité, on brisait en même temps, plus violemment que jamais, la vision frontale. À présent, le plan était utilisé comme unité technique des perspectives simultanées mais contrastées. La construction formelle en revanche s'éloigne complètement de l'objet en tant que chose organique ou utilitaire, les conventions figuratives sont brisées au bénéfice d'une plus forte liberté humaine. […]
Dans le tableau perspectiviste on avait refoulé le mouvement figuratif dans un système statique au repos, avec son continuum de profondeur en ligne droite. Le cubiste déforme les représentations subjectives du mouvement en une juxtaposition de plans, orientés selon plusieurs axes. On réunit les mouvements visuels abrupts, multiples ou opposés grâce à la synthèse 1) de la surface, 2) des analogies formelles. (Au stade initial, les correspondances entre cubes possèdent la même signification que la répétition rythmique ou la rime dans un poème.) On peut définir le tableau cubiste – et c'est là que réside sa portée révolutionnaire – comme l'unification d'une intuition optique abrupte et multiple, comme la réunion



Composition Nature morte, 1929
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

de différents axes visuels délimitant un volume. Ici aussi la foi en la continuité du fonctionnel était ébranlée. La conscience optique et la signification du moi furent intensifiées et l'on comprit que le regard, à l'instar d'autres fonctions, était pluriel, c'est-à-dire qu'il pouvait exister simultanément de façons multiples et n'était pas une fonction simple. »
Carl Einstein, *L'Art du XXe siècle*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 104 et 113.

I « La peinture puriste, comme la peinture cubiste avant elle, sera essentiellement une peinture d'objets quotidiens, une peinture de natures mortes. Son répertoire se met progressivement en place au cours des années 1919 et 1920 : instruments de musique (violon, guitare), livres, pipes et contenants manufacturés divers (verres, cruches, carafes, assiettes). Ces objets sont d'abord choisis pour leur haut degré de "sélection mécanique", équivalent de la sélection naturelle, selon Ozenfant et Jeanneret, dans le monde des artefacts. La nécessité d'adaptation optimale à leur fonction leur a fait trouver une perfection qui favorise la recherche des lois et de l'invariant chez le peintre qui s'inspire de leur forme. Ozenfant et Jeanneret organisent ces objets sur la surface de la toile en respectant une structure géométrique forte, le plus souvent orthogonale, et font parfois usage de tracés régulateurs. Pour leur représentation, ils s'inspirent visiblement des techniques du dessin industriel ou du dessin d'architecture, recourant à l'axonométrie et aux juxtapositions de profils et de vues en plan (Ozenfant, *Le Violon jaune*, 1919, musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Rapidement, les compositions deviennent plus complexes : les objets s'imbriquent comme les pièces d'un jeu de construction, ou glissent les uns sous les autres, entraînant des difficultés croissantes de lecture. Leurs plans transparents se superposent, s'intercalent, se rabattent ou se dédoublent selon des axes de symétrie arbitraires, jouent sur une fausse profondeur optique. Dès lors, l'identification des objets en tant que tels a moins d'importance que la perception du tout organique qu'ils composent, et de l'architecture dans laquelle ils s'insèrent.
Ozenfant et Jeanneret élaborent à partir d'eux un répertoire de formes standardisées qui débouche sur la constitution d'un vocabulaire de signes-objets favorisant le jeu des permutations, les réemplois de formes d'une œuvre à l'autre ; un pot blanc qui apparaît chez Ozenfant en 1921 se retrouve ainsi dans de nombreux autres tableaux jusqu'en 1925 (*Nature morte*, 1925, Musée national d'art moderne, Centre Georges-Pompidou, Paris). La facture est toujours aussi précise et anonyme que possible ; elle met en valeur les propriétés géométriques des objets à travers leurs contours. […]
Mais c'est sans doute en la personne de Fernand Léger que le purisme a trouvé à la fois un de ses meilleurs interprètes et le principe de son dépassement. Ses natures mortes montrent certains partis pris comparables à ceux d'Ozenfant et de Jeanneret, notamment dans l'identification de la structure de l'œuvre à celle des objets, qui s'encastrent dans une grille linéaire préétablie – les éléments abstraits figurant cependant chez Léger en plus grand nombre. Toutefois, les observations de Léger appliquées au domaine de la publicité, de l'art de l'étalage ou du cinéma révèlent une curiosité plus large que celle de ses amis, qui lui permet de renouveler plus radicalement qu'eux la tradition pluriséculaire de la nature morte. Son goût pour les sujets modernes rend sa peinture plus clairement engagée envers l' "esprit nouveau" dont Ozenfant et Jeanneret s'étaient fait les zélateurs. Ce qui ne l'a pas empêché de traiter des sujets traditionnels, comme le nu féminin, dans des tableaux où se concilient parfaitement les ambitions les plus hautes mais aussi les plus contradictoires du purisme, où une évidente aspiration au classicisme n'entre pas en contradiction avec les formes et les audaces de la plus exigeante modernité. »
Arnauld Pierre, « Purisme, *mouvement artistique* », in *Encyclopædia Universalis* (en ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/purisme-mouvement-artistique/).

I « La vie de l'homme cultivé d'aujourd'hui se détourne peu à peu des choses naturelles pour devenir de plus en plus une vie abstraite. […]
Comme pure représentation de l'esprit humain, l'art s'exprimera dans une forme esthétique purifiée, c'est-à-dire abstraite. […]



Tableau Composition, 1925-1926
Huile sur bois
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

La nouvelle plastique ne saurait donc avoir la forme d'une représentation naturelle ou concrète, laquelle, il est vrai, indique toujours dans une certaine mesure l'universel ou, tout au moins, le cache en elle. Cette plastique nouvelle ne saurait se parer des choses qui caractérisent la particularisation, c'est-à-dire la forme et la couleur naturelles. Elle doit au contraire trouver son expression dans l'abstraction de toute forme et couleur, c'est-à-dire dans la ligne droite et dans la couleur primaire nettement définie.
Ces moyens d'expression universels ont été découverts dans la peinture moderne par le cheminement d'une abstraction progressive et logique de la forme et de la couleur. La solution une fois trouvée, on a vu apparaître, comme de soi, la représentation exacte de rapports seuls et, avec eux, le facteur essentiel, fondamental, de toute émotion plastique du beau. […]
Dans la nature, nous pouvons constater que tous les rapports sont dominés par un seul rapport primordial, celui de *l'extrême un* en face de *l'extrême autre*. Or la plastique abstraite des rapports représente ce rapport primordial d'une manière précise par la dualité de position formant l'angle droit. Ce rapport de position est le plus équilibré de tous, parce qu'il exprime dans une parfaite harmonie le rapport de l'extrême un et de l'extrême autre et qu'il porte en lui tous les autres rapports.
Si nous concevons ces deux extrêmes comme une manifestation de l'intériorité et de l'extériorité, nous trouverons que dans la nouvelle plastique le lien qui unit l'esprit et la vie n'est pas rompu ; ainsi, loin de la considérer comme une négation de la vie vraiment vivante, nous verrons en elle la réconciliation de la dualité matière-esprit […]
La composition laisse à l'artiste la plus grande liberté afin de permettre à sa subjectivité de s'exprimer dans une certaine mesure, aussi longtemps que cela demeure nécessaire. […]
De la sorte [la nouvelle plastique] déploie devant nous tout un monde de beauté universelle sans pour cela renoncer à l'élément généralement humain. »
Piet Mondrian, « La nouvelle plastique dans la peinture », *De Stijl*, n° 1, 1917, cité par Serge Lemoine, *Mondrian et De Stijl*, Paris, Hazan, 1987, p. 29-30.

I « En coupant toute référence à la nature, Malevitch ouvre de nouvelles possibilités dont on ne tardera pas à s'emparer. Elles sont déjà contenues dans son manifeste de 1915 : "Il y a création seulement là où dans le tableau apparaît la forme qui ne prend rien de ce qui a été créé dans la nature mais qui découle des masses picturales, sans répéter et sans modifier les formes premières des objets de la nature." L'un des observateurs les plus lucides de cette époque, le théoricien Nikolaï Taraboukine, ne tarde pas à mettre en évidence les conséquences de ce changement : "Alors que l'art ancien, du naturalisme au cubisme primitif, est un art 'représentatif' qui se caractérise par le lien existant entre les formes picturales et celles du monde réel extérieur, l'art nouveau brise ce lien, cette relation de dépendance pour créer des objets autonomes […]. L'art est 'fabrication', action, non pas fonction de connaissance mais avant tout fonction volontaire, car il établit le primat de la création sur la connaissance. La peinture n'a pas vocation de 'représenter' les choses du monde extérieur mais de façonner, faire, créer des objets. Elle n'est pas un art 'représentatif' mais un art 'constructif'. C'est cette impulsion volontaire qui différencie l'art de la science, en validant au plus haut point l'intuition." *(Pour une Théorie de la Peinture*, 1916.)
En limitant l'espace à la surface de la toile, en intervenant exclusivement avec des formes élémentaires et des couleurs pures, Malevitch dépasse le "point Zéro" de la peinture ; il fait table rase du passé en arrachant "le monde des mains de la nature afin d'en construire un nouveau dont l'homme soit le maître. […]. Reproduire les objets et les petits coins de la nature sur lesquels on a jeté son dévolu, c'est comme un voleur qui admirerait ses pieds enchaînés. Seuls les peintres obtus et impuissants dissimulent leur *on* sous la sincérité.
En art, on a besoin de vérité et non de sincérité. Les objets ont disparu comme la fumée pour une nouvelle culture de l'art. Celui-ci va vers l'autonomie de la création, vers une domination de formes de la nature" *(Manifeste* de 1915). »
Jean-Luc Daval, *Histoire de la peinture abstraite*, Paris, Hazan, 1988, p. 52-53.

MODERNITÉS PHOTOGRAPHIQUES ET « NOUVELLE VISION »

❙ « Le modernisme aime les angles droits, les couleurs primaires et les formes simples. Il aime aussi les grands récits fondateurs, héroïques et simples : Wassily Kandinsky inventant l'abstraction après avoir observé l'un de ses tableaux posé à l'envers, Jean Arp découvrant le principe du collage en voyant combien les morceaux d'un dessin déchiré jetés négligemment reformaient sur le sol une composition intéressante, ou encore Marcel Duchamp considérant son *Grand Verre* définitivement achevé après qu'il a été brisé. Ainsi en va-t-il également de l'histoire du modernisme photographique. À Moscou, à Berlin et à New York, cette aventure se raconte généralement à travers quelques grandes figures charismatiques : Alexandre Rodtchenko, László Moholy-Nagy, Walker Evans ou Alfred Stieglitz, par exemple. En fonction de ses lieux de gestation, elle se résume à un ensemble somme toute assez restreint de formes clairement identifiables : la géométrisation de l'espace, la plongée ou la contre-plongée, le photogramme, le gros plan, la frontalité, la netteté, etc.
Le modernisme photographique a aussi ses temps forts (la publication du dernier numéro de *Caméra Work* en 1917, l'exposition "Film und Foto" en 1929, la formation du groupe Octobre à Moscou), ses lieux emblématiques (le Museum of Modem Art de New York, le Bauhaus, ou les Vkhoutemas) et, bien sûr, sa longue liste d'anecdotes plus ou moins romancées. […] Si l'histoire du modernisme photographique semble pouvoir s'écrire assez simplement aux États-Unis, en Allemagne et en Union soviétique, il n'en va malheureusement pas de même en France. À Paris, tout paraît plus complexe : pas de chef de file clairement identifié, de moment paroxystique, de lieu fédérateur, ou de style emblématique. À la différence du pictorialisme quelques années plus tôt, le modernisme parisien n'est ni homogène, ni cohérent. Plutôt que de se rassembler autour d'un projet unitaire ou d'un élan collectif, il se dilue dans les parcours singuliers et les préoccupations individuelles. En France, le modernisme n'est jamais monolithique, il ne fait pas *école*.
[…]
Le cosmopolitisme de Paris a largement déterminé l'esthétique de son modernisme photographique.
Les artistes étrangers qui entrent sur le territoire français n'ont évidemment pas déposé leur culture à la frontière. Ils importent souvent avec eux un style caractéristique du lieu d'où ils viennent. Germaine Krull a ainsi joué un rôle déterminant dans l'introduction en France de la Nouvelle Vision allemande. Moï Ver arrive à Paris avec tout l'acquis de l'enseignement qu'il a suivi au Bauhaus de Dessau.
Ces esthétiques importées sont elles-mêmes fréquemment le produit d'une hybridation ou d'une édulcoration. De New York, Man Ray rapporte un dadaïsme "machinique", développé au contact d'artistes français comme Marcel Duchamp et Francis Picabia, expatriés outre-Atlantique pendant la guerre. Les photographes venus des pays de l'Est, quant à eux, introduisent dans la capitale une Nouvelle Vision qui est elle-même le produit d'un constructivisme russe déjà assimilé par l'Europe centrale. Au contact de Paris, cette Nouvelle Vision se trouve à nouveau modifiée, comme redigérée une seconde fois. […]
Dans l'entre-deux-guerres, Paris apparaît donc comme une plaque tournante, ou, pour reprendre le mot de Blaise Cendrars cité en exergue, un *carrefour* où s'entre-croisent les différentes voies du modernisme. Il y a là un surréalisme héritier de Dada qui a intégré toute la palette des nouvelles explorations du groupe réuni autour d'André Breton – l'automatisme, le rêve, l'inquiétante étrangeté, etc. – et se laisse volontiers innerver par les énergies étrangères. Se développe également une tendance *formaliste* ou *classique* très ancrée, par ses sujets, ses compositions ou ses revendications, dans la tradition française, mais qui n'est cependant pas insensible aux lointains échos de la *straight photography* américaine lui parvenant par-delà l'Atlantique. Il y a enfin un courant venu de l'Est, qui a assimilé tous les acquis de l'expressionnisme et du constructivisme pour les convertir en Nouvelle Objectivité ou en Nouvelle Vision. Au contact de Paris, et notamment du surréalisme, cette mouvance est-européenne acquiert une puissante originalité. Par-delà chacune de ces tendances, déjà elles-mêmes largement hybrides, tous les photographes présents dans la capitale possèdent, comme l'écrit Herbert Molderings, "un style individuel, constitué tant de composantes parisiennes que d'éléments rapportés, provenant de [leur] pays d'origine" ».
Clément Chéroux, « Du cosmopolitisme en photographie. Portrait de Paris en échangeur culturel », in *Voici Paris. Modernités photographiques, 1920-1950*, Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 31-39.

❙ « "La photographie a tous les droits – et tous les mérites – nécessaires pour que nous nous tournions vers elle comme vers l'art de notre temps", affirme, en 1934, l'artiste soviétique Rodchenko. Au lendemain de la Première Guerre mondiale, sur les ruines du monde ancien, la photographie s'inscrit parmi les moyens d'expression qui, en rupture avec le passé, doivent permettre de mettre en place un langage nouveau. Rapide, précise, mobile, mécanique, reproductible et longtemps tenue à distance des beaux-arts, elle possède toutes les qualités pour incarner pleinement la vision moderne. Dès 1921, le dadaïste Raoul Hausmann souhaite une "éducation de l'œil par l'optique mécanique", insistant sur le fait qu' "un nouveau type de connaissance optique est à notre portée". Dans l'entre-deux-guerres, la photographie est présente au sein de la plupart des mouvements d'avant-garde. La plus grande exposition de photographies modernistes organisée à cette période (Film und Foto [Fifo], Stuttgart, 1929) est représentative, dans sa diversité, de la multitude des sensibilités alors réunies sous la bannière de la Nouvelle Vision. On y trouve des constructivistes russes (Aleksandr Rodchenko, Gustav Klucis, El Lissitzky), des Américains proches de la "straight photography" (Paul Strand, Charles Sheeler, Alfred Stieglitz), des photographes, allemands pour la plupart, très attachés à une pratique expérimentale (Umbo, Florence Henri et le groupe du Bauhaus, Kurt Schwitters), d'autres liés à la Nouvelle Objectivité (Albert Renger-Patzsch, Walter Peterhans), quelques compagnons de route du surréalisme (Man Ray, Maurice Tabard, Brassaï, Eli Lotar), voire des photographes professionnels mondains



Structure (intérieur du palais de l'Air, Paris, Exposition universelle), 1937
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

(Edward Steichen et Cecil Beaton). Si ces artistes utilisent la photographie dans des perspectives différentes et parfois contradictoires, leur intérêt commun témoigne d'une même croyance dans ses potentialités nouvelles. »
Quentin Bajac, *La Photographie, l'époque moderne 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005, p. 66-67.

I « Si le XIXe siècle, animé par une idéologie de progrès, a favorisé l'expérimentation dans le cadre du laboratoire en vue de parfaire les capacités d'un nouvel outil, le XXe siècle l'emploiera davantage pour affirmer le médium dans ses capacités à inventer son propre langage, transgresser les frontières et les codes esthétiques jusqu'à déroger à sa fonction descriptive initiale. Ainsi passe-t-on des expérimentations photographiques à une photographie volontiers qualifiée d' "expérimentale". Entre ces deux termes se joue une prise de conscience. Celle-ci débute vers 1916, lorsque les premières vortographies d'Alvin Langdon Coburn font émerger une pratique qui, comme le dira le poète Ezra Pound, relève du domaine de l'esthétique et non plus seulement de la physique et de l'optique. Cette même année, dans un article publié dans *Photograms of the Year,* Coburn introduit le terme de "photographie abstraite" *(Abstract Photography)* et inscrit de fait la photographie, "le plus nouveau des arts", dans le mouvement général des avant-gardes artistiques.
Ce moment est inaugural : plus qu'aucune autre, la photographie expérimentale entretiendra un dialogue constant avec les arts plastiques. L'abstraction en constitue un axe fédérateur. Si la nature du moyen d'expression diffère de celle des peintres et des sculpteurs, les photographes vont eux aussi faire porter l'accent sur la mise en travail des éléments fondamentaux de leur médium afin d'inventer une nouvelle syntaxe visuelle en jouant avec des éléments, des données et des contraintes au fondement de la photographie tels que la lumière, la photosensibilité de certaines substances, la chimie, le dispositif d'enregistrement, le temps, le cadre, etc. […]
C'est dans le sillage du pictorialisme, et sous la double influence esthétique du symbolisme de la fin du XIXe siècle et du cubisme, en particulier, au début du XXe siècle, que se profile l'idée d'un langage photographique qui favorise la force de la composition formelle au détriment du détail narratif ou pittoresque et met en avant les capacités d'abstraction de la photographie. Dans le contexte des avant-gardes artistiques où la photographie, comme le pense László Moholy Nagy, est un élément de "renouveau en matière de création optique" *(Die Form,* 1929), la lumière, manipulée, incarne le matériau moderne par excellence. Pour les photographes expérimentaux, elle devient le moyen initial par lequel se libérer d'une conception de la photographie comme stricte reproduction de la réalité. […]
Lorsqu'ils ne les réinventent pas, les photographes expérimentaux bousculent, contrarient, déplacent, subvertissent, poussent à leurs limites leur médium pensé en tant que dispositif et en tant que langage visuel. Le terrain d'expériences dans le sens de l'éloignement de l'image de son référent se situe dans l'utilisation d'un moyen technique. Dans sa logique d'usage, l'appareil photographique induit un acte soustractif : il tranche, arrache des fragments au continuum visuel. En ce sens, il peut extraire, "abstraire" des formes de la réalité. Pour y parvenir, les méthodes sont variées : outre d'avoir recours à angles de prise de vue inhabituels, de pratiquer le gros plan rapproché, les modifications de paramétrages et de procédures de prises de vue sont quelques méthodes et partis pris optiques dont le photographe peut user pour révéler des configurations visuelles inédites ou parvenir à la vision abstraite d'un motif au point qu'il n'est plus identifiable. Les photographes de la "Nouvelle Vision" entraînés par Moholy Nagy, les surréalistes, ceux de la "Subjektive Fotografie", en donneront chacun une interprétation différente; tous animés par une volonté utopiste de proposer une vision nouvelle du monde qui les entoure. […]
Dans le cadre de la "Nouvelle Vision", l'appareil photographique permet d'élaborer une nouvelle perception de l'espace, mobile, multidirectionnelle. Véritable "outil de vision", prolongement du corps du photographe moderne

tel qu'il apparaît sur l'affiche de la célèbre exposition *Film und Foto* (1929), l'appareil traduit une perception spatiale dynamique à travers des points de vue qui vont devenir des motifs récurrents du langage moderniste. »
Nathalie Boulouch, « La création expérimentale. La recherche de nouveaux langages visuels », in Michel Poivert, André Gunthert (dirs), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, p. 460-477.

❙ « La rupture de cette Nouvelle Vision avec les courants antérieurs dépasse de loin une simple évolution stylistique. Elle renouvelle en effet complètement le débat en le déplaçant d'un terrain strictement esthétique vers un plan quasi physiologique : pour elle, le médium aurait moins pour mission de créer des œuvres d'art au sens traditionnel du terme qu'à parfaire et à étendre une vision humaine trop limitée. Il serait moins un moyen d'expression ou de reproduction qu'un outil de perception, une prothèse visuelle permettant un accroissement sans précédent des capacités sensorielles de l'homme. Toute l'époque et d'ailleurs fascinée par la possibilité d'une extension artificielle des compétences – la psychotechnique est alors en plein essor – et l'image de la prothèse, branche de l'ingénierie médicale qui se développe considérablement dans la foulée de la Première Guerre mondiale se retrouve dans de nombreux photomontages ou autoportraits de la période, qui montrent un appareil-photo comme rivé à l'œil de l'homme moderne.
Les multiples formes expérimentales promues par la Nouvelle Vision seraient toutes les agents de cet élargissement. Les plus emblématiques et les plus remarquées sont alors indéniablement toutes ces vues obliques, décentrées, ces plongées et ces contre-plongées considérées jusque-là comme de malheureux accidents de la pratique amateur et célébrées désormais comme une émancipation du carcan perspectif hérité de la Renaissance, l'accès à une vision plus libre et plus riche du monde. À ces nouveaux points de vue s'ajoutent des formes jusque-là plus inaccessibles encore à l'œil humain, puisque émanant entièrement du processus photographique lui-même, tels que le photogramme, la surimpression ou l'épreuve négative, procédés tendant tous à délester les objets de leur matérialité pour les faire entrer dans une sorte d'apesanteur et d'abstraction fantomatique. Tous les ouvrages-manifestes du mouvement moderne exaltent enfin, à côté de ces diverses expérimentations esthétiques, quantité d'images issues de la pratique scientifique, comme les enregistrements aux rayons X, les macrophotographies, les vues astronomiques ou aériennes. Plus que toutes autres, elles sont là pour symboliser les pouvoirs de dévoilement de la photographie et cautionner par ricochet les œuvres modernistes qu'elles accompagnent comme autant d'avancées perceptives et de révélations cognitives. »
Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 31-32.

❙ « À côté du monde des objets nouveaux, nous trouvons l'ancien, mais vu d'une façon nouvelle. Nous avons là des sources d'images de différents degrés de plasticité. Nous avons eu longtemps des photographes qui plongeaient tout dans la pénombre (imitateurs de Rembrandt en toques de velours ou âmes amollissantes d'Impressionnistes).
Aujourd'hui, on aime à détacher clairement les choses, sans vouloir toutefois en faire une recette universelle.
On veut, à l'occasion, du plastique palpable aussi bien que de l'évanescent, et ainsi on obtient des effets nouveaux avec des clichés que le goût borné du professionnel qualifierait volontiers d'épreuves manquées.
Une "fausse" mise au point de l'appareil, une "faute" dans l'emploi de l'échelle des distances, l'utilisation multiple d'une plaque avec photographies superposées peuvent aussi produire de nouvelles jouissances optiques par un emploi judicieux.
Autre moyen possible : vision nouvelle uniquement dans le sens de la perspective. Nous avons l'habitude de fixer les images avec vue horizontale, mais les prises de vue hardies, plongeantes ou relevées, que nous fournit la technique nouvelle avec ses changements de niveau subits (ascenseurs, avions, etc.), n'ont pas encore fourni toutes leurs possibilités. Cependant nous en trouvons déjà beaucoup de réalisées dans les photographies nouvelles […]. La prise en biais d'une verticale qui en résulte (édifice, mât, cheminée) a aussi quelque chose de saisissant. Elle devient d'importance parce qu'on ouvre ainsi en quelque sorte des perspectives astronomiques : dans ce sens plus étendu, les verticales ne sont en réalité rien d'autre que des positions radiales par rapport à un centre terrestre imaginaire. »
Franz Roh, « Mécanisme et expression. Les caractères essentiels et la valeur de la photographie » in *Foto-Auge*, Stuttgart, 1929, p. 12.

❙ « Je suis un œil.
Un œil mécanique.
Moi, c'est-à-dire la machine, je suis la machine qui vous montre le monde comme elle seule peut le voir.
Désormais je serai libéré de l'immobilité humaine. Je suis en perpétuel en mouvement.
Je m'approche des choses, je m'en éloigne. Je me glisse sous elles, j'entre en elles.
Je me déplace vers le mufle du cheval de course.
Je traverse les foules à toute vitesse, je précède les soldats à l'assaut, je décolle avec les aéroplanes, je me renverse sur le dos, je tombe et me relève en même temps que les corps tombent et se relèvent…
Voilà ce que je suis, une machine tournant avec des manœuvres chaotiques, enregistrant les mouvements les uns derrière les autres les assemblant en fatras.
Libérée des frontières du temps et de l'espace, j'organise comme je le souhaite chaque point de l'univers.
Ma voie, est celle d'une nouvelle conception du monde. Je vous fais découvrir le monde que vous ne connaissez pas. »
Dziga Vertov, « Manifeste ciné-œil », in *LEF*, n° 3, 1923.

❙ « Un nombre incalculable d'expériences photographiques est aujourd'hui à l'étude. Même si souvent ces dernières empruntent des voies séparées, elles n'en demeurent pas moins les divers aspects d'une seule et même chose.
C'est un des effets de cette formidable expansion que l'on concède de temps en temps à la photographie et qui tient à la nature même de son procédé et dont on ne peut prévoir les limites. Tout en ce domaine est si nouveau que les recherches aboutissent déjà à des résultats créatifs.
À cet égard, c'est bien sûr la technique qui ouvre la voie.

L'analphabète du futur ne sera pas l'illettré mais l'ignorant en matière de photographie. Tout ce que les connaisseurs exigent aujourd'hui d'une photographie ne sera bientôt plus qu'une évidence, voire un automatisme. En attendant, il nous faut soumettre à une étude approfondie toute une série de secteurs particuliers du domaine photographique :
1. L'exploitation consciente des rapports clairs-obscurs (quantité – qualité) :
a. Energie de la luminosité, passivité de l'obscurité.
b. Inversion proportionnelle des valeurs positives et négatives.
2. L'introduction des contrastes maximaux.
3. L'exploitation de la texture des matériaux, de la structure (facture) des différentes matières – d'après des rapports à la fois de clairs-obscurs, d'orientation et de forme, et non par souci illusionniste.
4. L'introduction de formes inédites de la représentation :
a. Points de vue inhabituels obtenus par des prises de vue en oblique, d'en haut ou d'en bas.
b. Expérimentation à partir de différents systèmes de lentilles : un procédé modifiant les proportions telles que notre œil les perçoit et, dans certaines conditions, déformant l'objet jusqu'à le rendre "méconnaissable" (les miroirs concaves et convexes, les photos des palais du rire, en étaient les prémices). Tous ces procédés sont à l'origine d'un phénomène paradoxal : l'imagination mécanique. À cela s'ajoute la "photoplastique" qui, elle, fait appel à la surimpression et la retouche.
c. Saisie multiple d'un objet, la poursuite des essais de stéréophotographie sur une seule et même plaque.
d. Introduction de nouvelles compositions photographiques – l'abolition de l'amenuisement perspectif.
e. Exploitation photographique des expériences de la radiographie relativement à l'espace a-perspectif et la possibilité de voir à l'intérieur d'un objet.
5. La photographie sans appareil par exposition directe du support photographique à la lumière : "photogramme".
6. L'utilisation des nouvelles émulsions sur tous types de matériaux.
7. L'obtention d'une véritable sensibilité à la couleur modulable au maximum.
8. Le développement des méthodes de projection et de réflexion : film, projection sur le ciel, jeux de lumières (colorées).
9. Les machines à composer et les presses photographiques ; la téléphotographie ; *l'optophonétique.* »

László Moholy-Nagy, « La photographie dans la réclame » [1939], in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 155-157.

PROFESSIONNALISATION ET PUBLICITÉ

❙ « Au cours des années 1920, les femmes exercent de plus en plus fréquemment une activité professionnelle, phénomène qui existe également dans la photographie. Nombreuses sont celles, à cette époque, qui montent leur propre studio, en se consacrant au portrait, à la mode et à la photographie publicitaire, ou qui travaillent pour la presse illustrée. C'est le cas de Grete Stern et Ellen Auerbach – toutes deux élèves de Walter Peterhans au Bauhaus – qui ouvrent le studio Ringl+Pitt à Berlin, de Laure Albin Guillot avec son studio à Paris ou de Germaine Krull qui mène un important travail d'édition. Dans le domaine de la photographie professionnelle, Florence Henri se distingue aussi par son approche très personnelle de la photo publicitaire. En réalité, ses clichés sont le prolongement naturel de ses investigations photographiques réalisées avec des objets et des miroirs. Elle applique les mêmes principes de composition, explore l'ambiguïté spatiale créée par le reflet de l'objet et agit avec la même liberté créative. Elle travaille entre autres pour les marques Lanvin, Columbia, Ambre Solaire, les pâtes La Lune, M, Viandox et SelCroix. Si elle fait appel au miroir, elle utilise aussi les produits à promouvoir comme éléments graphiques. Ainsi, pour la publicité pour les Pâtes La Lune, elle joue avec le logo, le design du paquet et son contenu (des macaronis et des coquillettes), en combinant avec maestria la typographie et les formes, non sans un certain humour. Pour celle de SelCroix, réalisée un peu plus tard, elle place le produit sur un fond de paysage marin et l'éclaire avec une lumière rasante qui laisse des zones d'ombre intense, ce qui donne l'impression qu'il est comme suspendu au-dessus de la mer. L'originalité de l'œuvre de Florence Henri n'est pas passée inaperçue auprès d'Oswell Blakeston, cinéaste et écrivain anglais qui rédige des articles sur le cinéma abstrait et la photographie pour des revues comme *Close Up* ou *Advertising Display*. C'est dans cette dernière qu'il consacre un texte monographique à l'artiste où il cite ses compositions en exemple dans le contexte de la photographie publicitaire. »

Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 14-15.

❙ « À partir de l'entre-deux-guerres, le phénomène d'utilisation de la photographie par la publicité connaît un essor sans précédent. Le mouvement s'amorce à la fin du XIXe siècle. En 1923, aux États-Unis, 17 % des annonces publicitaires parues dans les journaux et revues utilisent déjà la photographie, et l'Art Directors Club of America organise, depuis la fin de la guerre, des expositions de photographies publicitaires. À cette date, Paul Outerbridge, ancien de la Clarence White School of photography, réalise ses premières images publicitaires, marquées par les leçons d'un pictorialisme modernisé, tel qu'on le trouve également à cette période dans les travaux d'un Edward Steichen pour les publications Condé-Nast. Les États-Unis

sont déjà passés de l'ancienne réclame (fondée sur le texte explicatif) à la publicité (qui met en avant l'image). Dans cette logique, la photographie s'accommode particulièrement bien de la conception américaine d'une publicité directe, qui vante les mérites du produit ou de l'objet effectivement représentés, sans procédés allusifs ni métaphoriques. L'image photographique garantit la véracité de la publicité : exacte, concise et objective. Pourtant, c'est en Europe surtout, à partir de la seconde moitié des années 1920, que la publicité adopte pleinement un langage visuel d'avant-garde, dont elle mesure rapidement l'efficacité. Elle est aidée en cela par l'intérêt, parfois dénué de sens critique, que lui portent nombre de photographes d'avant-garde qui voient en elle la quintessence du langage moderne, à destination des masses. En 1925, le Bauhaus ouvre ainsi, à la suite de nombre d'écoles appliquées en Allemagne, un cours de graphisme commercial. Deux ans plus tard, Moholy-Nagy consacre un texte à la question et, ayant quitté le Bauhaus, s'installe comme graphiste à Berlin. À la même période, quelques-uns des artistes et typographes les plus engagés dans ce mouvement (Raoul Hausmann, Kurt Schwitters, César Domela, Piet Zwart, Jan Tsichold) se regroupent au sein du Cercle des designers pour une publicité nouvelle. Dès lors, rien d'étonnant à ce que la plupart des grands photographes de la fin des années 1920 et des années 1930 aient travaillé pour la publicité. Certains s'en font même une spécialité : aux noms d'Outerbridge, Steichen, ou, dans une esthétique plus conventionnelle, de Lejaren Hiller ou Murray Outre-Atlantique, pourraient s'ajouter en Europe ceux de Lissitzky, Moholy-Nagy, Maurice Tabard, Kollar, ou encore de graphistes tel Tsichold, roi de l'utilisation de la photographie dans l'affiche, notamment de cinéma. Cette fascination réciproque permet d'expliquer la rapidité avec laquelle l'image publicitaire récupère et adapte les expériences plastiques des avant-gardes. Ainsi du photogramme, qui tombe dans le domaine publicitaire dès le milieu des années 1920 : Lissitzky l'utilise, en 1924, dans une publicité pour l'encre Pelikan ; Man Ray, presque dix ans après ses *Champs délicieux*, publie en 1931 *Électricité*, plaquette publicitaire de luxe composée de rayogrammes, réalisée à la demande de la Compagnie générale d'électricité. Le photogramme est loin d'être une exception : photomontages, phototypographies, surimpressions, solarisations, gros plans, plongées ou contre-plongées, utilisation de la typographie se retrouvent tous, après un temps d'adaptation, dans le langage publicitaire, jusqu'à l'utilisation de la couleur, dernière conquête des années 1930. »

Quentin Bajac, *La Photographie, du daguerréotype au numérique*, Paris, Gallimard, 2010, p. 206-208.

« La photo des années vingt apparaît comme partie intégrante de l'esthétique de la marchandise et ce dans un double sens : aussi bien sur le plan de la production que sur celui de la distribution. Des photographes comme Renger-Patzsch, Biermann, Finsler, Sougez, Zuber et d'autres découvrirent que le produit industriel ne développait sa propre esthétique que dans la forme intensifiée que représente sa répétition, au moment où le principe sériel commence à prévaloir comme principe fondamental de toute fabrication industrielle. Le rythme des objets standardisés, l'accumulation ornementale de choses toutes semblables ne devaient cesser de reparaître dans les travaux des nouveaux photographes. […]

La marchandise apparaît encore dans la photo par un autre biais et en relation avec les besoins de la publicité. La découverte de ce que l'on appela la "photo spécialisée", la photo d'objets isolés, a été reconnue comme une importante réussite de la photographie des années vingt. Cet élargissement du champ photographique avait déjà été relevé par Wilhelm Kastner dans l'analyse qu'il fit de l'exposition de Essen "Fotografie der Gegenwart" (photographie du présent) au début de 1929 : " … Voilà qui explique aussi que le paysage ne trouve plus guère d'admirateurs, mais qu'en revanche les objets les plus simples, surtout des objets usuels fabriqués autant que possible en série et accumulés (contrairement à la nature morte) dominent désormais. C'est ainsi que se caractérise le passage de la création picturale libre, purement artistique – au sens que lui donne la peinture – à la photographie appliquée, au service de la publicité". Grâce à l'exploitation de toutes les possibilités techniques de la caméra, grâce à des perspectives inattendues, une vision extrêmement rapprochée et des découpages bizarres, des objets jusque-là anodins deviennent "intéressants", stupéfiants. C'est cet effet de stupéfaction qui recèle la fonction économique de la nouvelle photographie pour les réclames, une branche de l'économie qui connut durant ces années un accroissement très rapide. En 1931, l'Art Center de New York organisa l'exposition-concours "Foreign Advertising Photography". Cette exposition est particulièrement intéressante car elle réunissait pour la première fois le nouveau courant photographique dans la perspective de l'industrie publicitaire. Tous les prix revinrent à des photographes français et allemands, Le premier revint à Herbert Bayer ; Florence Henri, Baron de Meyer, Man Ray, Alban et Moholy-Nagy eurent droit à des "mentions honorables". […]

La valeur publicitaire économique de telles photos réside donc dans le fait que ces objets ne sont pas présentés dans leur fonction utilitaire et promettent ainsi un mystère qui dépasse leur simple valeur utilitaire. De telles photos confèrent aux objets un aspect bizarre, inattendu, et suggèrent qu'ils ont une vie propre indépendante de l'homme. Ce sont les natures mortes modernes du XXe siècle : l'expression formelle du caractère fétichiste de la marchandise.

Depuis 1930 environ, la photographie évince de plus en plus les arts graphiques du domaine de la publicité en images ; c'est le résultat de sa constante supériorité. Même lorsque la photographie de la Nouvelle Objectivité et du constructivisme ne fut pas produite directement à la demande de l'industrie publicitaire, elle possède une affinité interne avec la publicité : "Chaque angle nouveau multiplie le monde par lui-même" notait Germaine Krull dans la préface de son petit ouvrage intitulé *Etudes de nu* (1930). Le constant renouvellement interne des objets est un principe structurel de la publicité comme de la photographie constructiviste et de la Nouvelle Objectivité. »

Herbert Molderings, « La seconde découverte de la photographie », in *Paris-Berlin*, Paris, Centre Georges-Pompidou / Gallimard, 1991, p. 329-331.

PHOTOGRAPHIE ET SURRÉALISME

I « Les surréalistes ont religieusement œuvré pour un rajeunissement des arts par une incorporation très particulière du fantastique. Il est donc étrange à première vue de parler de "photographie et surréalisme" et d'associer la photographie à ces enregistrements inconscients. Le paradoxe vient de ce que nos structures mentales qui se sont formées au XIX[e] siècle et prennent leurs racines dans la révolution industrielle sont structurées exclusivement en vue de l'observation et de l'enregistrement exacts de la réalité immédiate. Ce sont elles qui ont créé notre culture photographique et c'est probablement à cause d'elles que le surréalisme est né, poussant ses adeptes dans la direction diamétralement opposée, à la recherche d'une possibilité d'expression de la "réalité essentielle" que constitue l'inconscient. […]
Il apparaît qu'aujourd'hui le photographe ne s'intéresse plus seulement à ces procédés d'enregistrement mais aussi, en raison d'un changement d'attitude mentale, à des situations produites artificiellement. Son attention se porte sur le contrôle des effets photographiques, plutôt que sur l'événement lui-même. Il essaie d'avoir un regard qui se préoccupe non seulement de la photogénie mais aussi de la créativité photographique. Il ne va pas simplement choisir ce qu'il trouve mais va produire des situations qui contiennent pour lui les qualités nécessaires à l'expression photographique, grâce à des méthodes jusqu'alors peu ou pas utilisées. Cette attitude coïncide avec l'affirmation d'André Breton qui disait que le besoin de fixer des images visuelles, que celles-ci existent ou non avant leur fixation, a de tout temps existé et a conduit à la création d'un véritable langage, qui ne paraît pas plus artificiel qu'un autre. […]
Le photomontage remonte aux collages cubistes mais il a connu un développement spécifique d'une extraordinaire vitalité. Bien entendu, le résultat est plus ou moins fort suivant le tempérament de celui qui réalise le photomontage. La technique était connue des premiers photographes à qui l'on demandait parfois de composer une image de groupe à partir d'images individuelles. Avec ce type de photomontage on cherchait à tromper le spectateur puisque son but était de faire croire à une image prise par un appareil unique.
Les dadaïstes, prédécesseurs des surréalistes vers 1918, en développèrent l'usage. Leurs mosaïques, composées de photographies sans lien préexistant entre elles, désignaient clairement l'acte de fabrication. Ils mettaient les images les unes à côté des autres pour choquer le public et faire la démonstration de leurs idées par la création d'une poésie visuelle. Ces artistes qui méprisaient toute forme d'illusion exposaient des photographies déchirées et coupées de la manière la plus grossière qui soit, exhibant la trace de grands coups de ciseaux. Mais leurs compositions, grâce au profond mystère qui les habitaient, avaient un effet révolutionnaire et libéraient les émotions. Ces photomontages rappellent les premières symphonies bruitistes qui combinaient des bruits divers en une orchestration tonitruante.
Le photomontage est parvenu plus tard à une forme plus organisée avec la pénétration et la fusion de relations qui ne sont pas normalement reconnues et avec la présentation simultanée des événements. Il s'est ainsi mis à enregistrer ce qui se passe entre rêve et conscience, une sorte de collision tumultueuse de détails fantastiques dont émergent soudain des significations cachées. »
László Moholy-Nagy, « Surréalisme et photographie », in *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2008, p. 250-254.

I « Pour l'ensemble de l'avant-garde des années 20, le photomontage était considéré comme un moyen de faire pénétrer le sens à l'intérieur d'une simple image de la réalité. Il s'agit le plus souvent de la juxtaposition de deux photographies, ou d'une photographie et d'un dessin, ou encore d'une photographie et d'un texte. John Heartfield disait que "par l'adjonction d'une quelconque tache de couleur, la photographie peut devenir photomontage, œuvre d'art d'un genre bien défini". De quel genre il s'agissait, Tretiakov allait l'expliquer : "Si la photographie, soumise à l'influence du texte, n'exprime plus seulement ce fait-là qu'elle montre, mais le contenu social du fait, alors elle est déjà photomontage". Et Aragon d'insister sur cette possibilité d'une réalité porteuse de sa propre interprétation, lorsqu'il décrivit l'œuvre de Heartfield : "Comme il jouait avec le feu des apparences, la réalité prit feu autour de lui. […] Les bouts de photographie qu'il agençait naguère pour le plaisir de la stupeur, sous ses doigts s'étaient pris à *signifier*". »
Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme » in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990, p. 112.

I « Avec l'image photomontée, la signification fait ainsi irruption dans l'unicité de l'image photographique. Celle-ci ne renvoie plus à un référent, mais à un signifié, voire à une constellation de signifiés organisés par un réseau de nervures qui simultanément les rassemble et les sépare, c'est-à-dire les organise en un récit qui s'apparente à celui du rêve. Qu'il procède en fragmentant les angles et les cadres ou en superposant les plans, le montage photographique détruit la cohésion de la surface au profit d'une autre cohérence à la fois nouvelle et très ancienne à propos de laquelle Ernst Bloch a parlé d' "intermittence fantomatique" : le montage, dans lequel il voyait l'essence même du surréalisme montre moins la façade du monde qu'il ne fait ressurgir son arrière-plan. À la manière du rêve à la surface duquel, lorsque les relations logiques se sont perdues surnagent des "fragments tordus et morcelés, réunis comme des glaces flottantes", le photomontage surréaliste ne conserve du monde objectif que ses pans disloqués. Si la première forme du photomontage, écrivait Raoul Hausmann en 1931, avait consisté "en une explosion de points de vue et en une interpénétration tourbillonnante de plusieurs niveaux d'images dépassant en complexité la peinture futuriste", il a entre-temps traversé une évolution qu'il nomme "constructive" : "Partout s'est imposée l'idée que l'élément optique représente un moyen d'expression aux aspects extrêmement variés; dans le cas particulier du photomontage, il permet, par ses oppositions de structures et de dimensions – entre le râpeux et le lisse, entre la vue



Mannequin de tailleur, 1930-1931
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

aérienne et le gros plan, entre la perspective et la surface plane par exemple – la plus grande variété technique, c'est-à-dire l'élaboration la plus poussée de la dialectique des formes". Ce que Hausmann décrivait comme une évolution historique recouvre en fait une alternative entre deux modalités de spatialisation, l'une saturante et l'autre lacunaire : d'un côté, le photomontage de Max Servais *C'est un peu de rêve que vous gaspillez sur votre passage* dans lequel, à la faveur d'une inversion onirique de la partie et du tout, une foule compacte remplit le délinéament du buste et de la chevelure d'une jeune femme aux yeux masqués par des cibles où semble s'accomplir, selon la formule de Roger Vitrac. "Le prodige de mille visages en un seul, synthèse dont le tremblement fait hésiter, au bord du cadre, les lèvres et les gestes prisonniers" : de l'autre, le *Léda et le Cygne* de László Moholy-Nagy (1925) où les liens entre les figures se distendent, où celles-ci se dispersent à travers la surface neutre du papier, et où comme le décrit Moholy-Nagy : "Les éléments linéaires, la structure simple, les figures isolées participent d'une articulation de l'espace. Collés sur une surface blanche, ils semblent flotter dans un espace infini, avec une définition claire de proximité et de distance." »
Philippe Alain-Michaud, « La coalescence et la suture », in *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 174.

I « Mais qu'est-ce que la photographie surréaliste ? Le *Dictionnaire abrégé du surréalisme,* publié en 1938, à l'époque où l'effervescence des expositions surréalistes était à son apogée, ne fournit pas de réponse. Aux yeux des auteurs, la photographie ne méritait pas une entrée dans leur dictionnaire. Il en allait différemment de l'idée générale d' "image", qu'André Breton a définie de la manière suivante : "L'image surréaliste la plus forte est celle qui présente le degré d'arbitraire le plus élevé, celle qu'on met le plus longtemps à traduire en langage pratique, soit qu'elle recèle une dose énorme de contradiction apparente, soit que l'un de ses termes en soit curieusement dérobé, soit que, s'annonçant sensationnelle, elle ait l'air de se dénouer faiblement (qu'elle ferme brusquement l'angle de son compas), soit qu'elle tire d'elle-même une justification *formelle* dérisoire, soit qu'elle soit d'ordre hallucinatoire, soit qu'elle prête très naturellement à l'abstrait le masque du concret, ou inversement, soit qu'elle implique la négation de quelque propriété physique élémentaire, soit qu'elle déchaîne le rire". Bien que les peintres et les écrivains surréalistes aient montré par leur pratique que la photographie était parfaitement en mesure de répondre à la plupart des critères énoncés par Breton, cela n'a pas conduit à la formulation d'une théorie surréaliste de la photographie. Cette absence explique les difficultés de l'histoire et de l'esthétique de la photographie à définir clairement l'apport du surréalisme à la photographie moderne. C'est ainsi que s'est dégagé dans la critique d'art, en deçà d'une réflexion esthétique sur la place de la photographie dans le surréalisme, un consensus pour considérer comme surréaliste toute photographie qui présente une analogie avec la définition de l'image énoncée dans le premier *Manifeste du surréalisme* de 1924. Breton y avait défini l'image surréaliste dans les termes de Pierre Reverdy, comme résultat du "rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte – plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique". Un an plus tard, Louis Aragon avait complété cette définition en établissant le principe poétique de l'image surréaliste : "Le merveilleux, c'est la contradiction qui apparaît dans le réel". C'est dans ce contexte que la célèbre métaphore "Beau comme la rencontre fortuite d'un parapluie et d'une machine à coudre sur une table d'opération"– par laquelle l'écrivain Isidore Ducasse, alias comte de Lautréamont, avait décrit dans *Les Chants de Maldoror* (1874) la beauté d'un jeune homme aux yeux du diabolique Maldoror – est devenue le paradigme de l'image surréaliste, tant verbale que visuelle. […]
Pour les artistes surréalistes, la question essentielle concernant la photographie était de savoir si l'on pouvait imaginer une photographie qui ne soit pas un simple



Composition, The Glory That Was Greece, *vers* 1933
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

décalque du réel, mais une révélation, une objectivation du "possible", au sens d'une ouverture infinie des réalisations de l'esprit, de ce possible que Baudelaire a défini comme le domaine propre de l'imagination. Traduite dans le langage de Breton et d'Aragon, la question se posait en ces termes : peut-il y avoir une photographie "du modèle purement intérieur", une photographie des rêves, des peurs, des hallucinations, des désirs, des fantasmes, etc. ? Cette question revient à se demander si le procédé photographique est susceptible de servir à des fins artistiques, autrement dit s'il peut s'ouvrir à des aspects jusque-là inconnus de la réalité psychique humaine, ou si la photographie est forcément cantonnée, pour des raisons techniques, à ne pouvoir reproduire que la seule part physique de la réalité, de telle sorte que le "non-réel", au sens positiviste du terme, "la surréalité", lui demeurerait à jamais inaccessible. Les artistes surréalistes ont démontré par la pratique que le procédé photographique était suffisamment souple pour leur permettre de réaliser des images poétiques, métaphoriques ou philosophiques. »
Herbert Molderings, *L'Évidence du possible – Photographie moderne et surréalisme*, Paris, Textuel, 2009, p. 137-143.

I « Ainsi, les photographies dans le surréalisme sont moins des images du monde, comme le voudrait une conception classique de l'enregistrement, que des expériences du monde. La photographie, parce qu'elle est dans la méthode surréaliste une image que l'on rejoue, que l'on déplace et détourne, est aussi une forme d'expérience de la culture. La traduction d'une mise en abyme de la réalité, mais aussi une liberté dans le royaume des signes. Un défi ontologique mais aussi anthropologique. C'est la raison pour laquelle l'image photographique se voit confier, dès le milieu des années 1920, la fonction non seulement d'incarner en bonne part l'automatisme, mais de livrer des métaphores de cette "fiction théorique". Afin de traduire un monde qui est déjà perçu comme une image, mais aussi, et surtout de produire l'expérience de ce monde, de la reproduire même : devenir un lieu expérimental qui permet de conduire le hasard, d'en formuler les enjeux stratégiques et de servir de propédeutique à une vision surréaliste. Dès 1921, Breton passe par la métaphore de la photographie pour décrire le mystère qu'il entend percer : l'écriture automatique serait une "photographie de la pensée". Voir, capter, enregistrer la pensée elle-même : plus que sa trace, moins que son produit, c'est bien son image que traque Breton. Cette image qui parviendrait à matérialiser la relation entre l'art et la vie à partir de laquelle tout le surréalisme se déploie. »
Michel Poivert, « Images de la pensée », in *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009, p. 310.

REFLETS ET RÉFLEXIONS

❙ « Dans ses premières compositions, elle introduit un élément qui s'avère fondamental pour ses recherches artistiques : le miroir. Au début, elle photographie la réalité et son reflet ; ce sont les premiers portraits de ses amis Margarete Schall et Charly, réalisés dans son studio parisien et qu'elle intitule *Double Portrait*. À partir de très peu d'éléments, elle crée des compositions extrêmement complexes où elle joue entre un premier plan flou et l'image reflétée dans le miroir qui, elle, est nette. Dès ses premières photos, le spectateur est confronté à une sorte de casse-tête, où les personnages photographiés et l'espace dans lequel ils se trouvent sont à la fois représentés de façon fragmentaire et vus sous différentes perspectives. L'introduction d'un second miroir complexifie encore la composition, avec l'apparition d'un plan supplémentaire, d'un nouveau point de vue qui souligne le jeu géométrique des formes et le caractère de plus en plus abstrait de l'image.
Les autoportraits que réalise Florence Henri à cette époque répondent à cette même ligne d'investigation formelle. Parmi eux se trouve peut-être l'une de ses œuvres les plus connues : l'autoportrait dans un miroir avec deux boules, où de nouveau le jeu des reflets – en l'occurrence l'image de l'artiste se reflète sur la surface lisse et bombée des boules, elles-mêmes reflétées dans le miroir – s'associe à une construction spatiale qui rompt la formation d'une perspective centrale : les lignes de l'élément qui se trouve au premier plan se prolongent dans l'image que renvoie le miroir, alors que d'autres se heurtent au mur blanc qui se dresse devant elles. »
Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 10.

❙ « Il y a une énigme Florence Henri. Elle tient à la fois aux passages entre peinture et photographie qui caractérisent son œuvre, et, au sein de ces deux pratiques, aux échanges continus opérés entre divers modes de représentation. Pourquoi cette artiste, d'abord musicienne, puis peintre, élève au début des années vingt de Fernand Léger et d'Amédée Ozenfant, devenue à la suite de son passage au Bauhaus une photographe renommée, est-elle retournée à la peinture dans les années quarante ? Elle est peintre de 1918 à 1927, une petite dizaine d'années. En 1920 elle fait la connaissance à Berlin d'artistes dont l'influence marque son œuvre naissante en l'infléchissant vers l'abstraction. Elle entre ensuite en 1924 à l'Académie moderne de Fernand Léger et Ozenfant et adopte en peinture une manière assez proche de celle de ses maitres. En 1927, elle suit les cours d'été du Bauhaus à Dessau, abandonne la peinture pour la photographie, se fait connaître comme photographe, produit de nombreuses œuvres dans des styles variés, et enseigne. Après cette période d'activité très dense la photographie passe au second plan : Florence Henri revient à la peinture dans les années quarante et pratique alors une peinture de paysage, puis produit des œuvres abstraites du milieu des années cinquante aux années soixante-dix. […]
Les photographies de Florence Henri, dès ses débuts, mettent en scène des miroirs, des images doublées ou divisées, des reflets. Le miroir est une figure récurrente de son œuvre photographique, symptôme d'une fondamentale ambivalence. Peut-être faut-il voir alors la peinture et la photographie dans l'œuvre de Florence Henri comme aussi complémentaires que le sont un objet et son reflet dans un miroir. La photographie comme reflet – avec ses moyens spécifiques – de préoccupations présentes dans la peinture. »
Jean-Michel Foray, « Double jeu », in *Florence Henri, Parcours dans la modernité, peintures/photographies, 1918/1979*, Toulon, Hôtel des Arts, Conseil général du Var, 2010, p. 15-16 (texte en ligne : www.hdatoulon.fr/hda_depot/expositions/21/21_1_doc.pdf).

LE MIROIR DANS L'HISTOIRE DE LA REPRÉSENTATION

❙ « Mais, surtout, la peinture a été tellement tenue en honneur par les Anciens que seul le peintre n'était pas compté au nombre des artisans, alors qu'ils appelaient invariablement artisans tous les artistes. C'est pourquoi j'ai l'habitude de dire à mes amis que l'inventeur de la peinture, selon la formule des poètes, a dû être ce Narcisse qui fut changé en fleur car, s'il est vrai que la peinture est la fleur de tous les arts, alors la fable de Narcisse convient parfaitement à la peinture. La peinture est-elle autre chose que l'art d'embrasser ainsi la surface d'une fontaine ? »
Alberti, *Della Pittura*, livre II (1435), Paris, Macula, 1992, p. 145.

❙ « Le véritable et authentique miracle cependant, c'était le miroir géant, qui occupait le mur entre les deux fenêtres du salon, entouré de tentures de soie vert olive artistement drapées. Maman m'avait appris que l'œil est le miroir de l'âme. Je regardais mon âme les yeux dans les yeux, je passais des heures assis sur l'authentique tapis de Smyrne saxon devant le miroir du salon et je faisais des grimaces pour mûrir, avoir l'air vieux, découvrir mon âme. Bien que j'aie pu depuis apprendre le contraire, je reste convaincu que derrière la transparence du verre, une autre vie se déroule dans un autre monde. Nous sommes des sosies. Sans miroir, je ne serais jamais devenu homme. Les fous appellent cela le complexe de Narcisse. Sans miroir pas d'art, sans écho pas de musique. »
Erwin Blumenfeld, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013, p. 146.

❙ « Dès la Renaissance, le miroir devient un critère, une référence pour les peintres, car l'image dans le miroir, au même titre que le tableau, est régie par les lois de la perspective. Le Narcisse d'Alberti est une invention moderne que la peinture va reprendre à son compte au fil des siècles, comme une fonction de légitimation ou d'écart. Le miroir est la pierre angulaire d'une réflexion portant sur l'esthétique de l'image dans la civilisation occidentale.
Ainsi, de l'Antiquité gréco-romaine en passant par la Renaissance et jusqu'à l'impressionnisme, la peinture se traduit par une progression convaincante du réel. Bien qu'il existe des types de représentation qui ne sont pas naturalistes, la peinture représentative a pour ambition une plus grande ressemblance visuelle, qui s'accompagne simultanément d'une avancée significative de la représentation mimétique. Le miroir devient alors l'emblème de la peinture, dans sa quête toujours plus fidèle de l'apparence comme dans les différentes manières de rendre sensible la nature eu égard aux conceptions singulières que chaque peintre a de son art. Il ne s'agit donc pas de reproduire servilement la nature. La peinture ne peut se résigner à n'être qu'un miroir "passif" dans la mesure où, comme tout miroir, elle possède une puissance magique de métamorphose et de transfiguration du réel. […]
Les artistes et théoriciens conseillaient, depuis la Renaissance, l'utilisation du miroir comme "redresseur de torts" (selon la célèbre expression d'Hubert Damisch), alors même que le miroir dans le tableau se devait de se différencier de son référent. Le peintre, pour distinguer le miroir au sein du tableau, diffère sa manière de peindre. D'une part, la réalité reflétée est "déformée" par rapport à la scène représentée comme "réelle". Ainsi, dans l'espace spéculaire, les formes et figures sont peintes de façon moins crédible. D'autre part, le peintre marque la différence entre l'angle sous lequel l'objet reflété devrait être vu et celui sous lequel il est effectivement perçu : la représentation des formes se traduit par une moins grande précision. En revanche, si l'espace spéculaire et l'espace de la représentation sont traités au même degré pictural, les brisures, les décalages sont des moyens pour les distinguer.
Le décalage entre le reflet et l'objet représenté existait déjà à l'époque maniériste et dans la peinture hollandaise du XVIIe siècle. Dans l'œuvre de Vermeer, à l'exemple de *La Leçon de musique*, il fallait une attention particulière pour remarquer cet écart qui est davantage de l'ordre du "secret". Puis ce décalage va peu à peu s'accentuer, voire "s'exhiber". Les ambiguïtés des reflets des portraits de Madame de Senonnes et de la comtesse d'Haussonville d'Ingres rendent les différences à peine perceptibles, de même que dans le *Portrait de Madame Moitessier*, l'écart entre le reflet et le modèle est clairement visible. L'écart dans le miroir attire l'œil attentif du regardeur, puis son esprit. En effet, il ne s'agit pas "d'interpréter" les écarts, mais de tenter de comprendre ce changement, ce glissement.
L'écart du reflet marque la présence du peintre en peinture et celle de la peinture dans l'image, rompant ainsi avec la transparence de l'œuvre en insistant sur le hiatus qui existe entre le modèle et son reflet. Le miroir réfléchissant est une méditation picturale qui révèle l'intrication de la production de l'image, de la représentation et de l'illusion. »
Soko Phay-Vakalis, « À travers le miroir. De l'écart à la transfiguration, in *À travers le miroir, de Bonnard à Buren*, Rouen, musée des Beaux-Arts / Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 56-57.

❙ « Voici l'autoportrait de Johannes Gumpp (vers 1646). Sa composition bien particulière lui a valu une certaine notoriété. Comme beaucoup d'autoportraits, il est moins consacré à la représentation d'une personne qu'à la représentation de l'acte ou du procédé de la représentation. C'est moins le peintre qui se peint, que le *peindre*, et la peinture est ici le sujet, dans tous les sens du mot. Elle est, très ostensiblement, le sujet de sa ressemblance. Le peintre ou le peindre peint la scène entière, qui implique deux représentations de son visage, celle du miroir où il devient son propre modèle, et celle du tableau qu'il exécute. Cela fait deux fois la ressemblance, et cela fait, on le voit aussitôt, deux ressemblances distinctes. Le tableau montre la dissemblance des ressemblances.
L'image du miroir et celle du portrait sont identiques (le portrait étant inversé comme le miroir : témoin la mèche de cheveux), à la différence près des regards : le regard du miroir plonge dans celui du peintre qui se regarde ; celui du portrait, en revanche, regarde de côté, c'est-à-



Composition, 1928
Bauhaus Archiv, Berlin
Photo © Bauhaus Archiv

dire restitue le mouvement des yeux que le peintre doit faire pour passer du miroir à la toile. De ce fait, le regard du portrait ne *se* regarde plus, mais regarde celui qui regarde la toile – et par conséquent il regarde le peintre en train de peindre,
le "même" qui devient ainsi "autre", et il regarde aussi, du "même" coup, un futur spectateur du tableau. »
Jean-Luc Nancy, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 41-42.

❙ « Or, exactement en face des spectateurs – de nous-mêmes –, sur le mur qui constitue le fond de la pièce, l'auteur a représenté une série de tableaux ; et voilà que parmi toutes ces toiles suspendues, l'une d'entre elles brille d'un éclat singulier. Son cadre est plus large, plus sombre que celui des autres ; cependant une fine ligne blanche le double vers l'intérieur, diffusant sur toute sa surface un jour malaisé à assigner ; car il ne vient de nulle part, sinon d'un espace qui lui serait intérieur. Dans ce jour étrange apparaissent deux silhouettes et au-dessus d'elles, un peu vers l'arrière, un lourd rideau de pourpre. Les autres tableaux ne donnent guère à voir que quelques taches plus pâles à la limite d'une nuit sans profondeur. Celui-ci au contraire s'ouvre sur un espace en recul où des formes reconnaissables s'étagent dans une clarté qui n'appartient qu'à lui. Parmi tous ces éléments qui sont destinés à offrir des représentations, mais les contestent, les dérobent, les esquivent par leur position ou leur distance, celui-ci est le seul qui fonctionne en toute honnêteté et qui donne à voir ce qu'il doit montrer. En dépit de son éloignement, en dépit de l'ombre qui l'entoure. Mais ce n'est pas un tableau : c'est un miroir. Il offre enfin cet enchantement du double que refusaient aussi bien les peintures éloignées que la lumière du premier plan avec la toile ironique.
De toutes les représentations que représente le tableau, il est la seule visible ; mais nul ne le regarde. Debout à côté de sa toile, et l'attention toute tirée vers son modèle, le peintre ne peut voir cette glace qui brille doucement derrière lui. Les autres personnages du tableau sont pour la plupart tournés eux aussi vers ce qui doit se passer en avant, – vers la claire invisibilité qui borde la toile, vers ce balcon de lumière où leurs regards ont à voir ceux qui les voient, et non vers ce creux sombre par quoi se ferme la chambre où ils sont représentés. Il y a bien quelques têtes qui s'offrent de profil : mais aucune n'est suffisamment détournée pour regarder, au fond de la pièce, ce miroir désolé, petit rectangle luisant, qui n'est rien d'autre que visibilité, mais sans aucun regard qui puisse s'en emparer, la rendre actuelle, et jouir du fruit, mûr tout à coup, de son spectacle.
Il faut reconnaître que cette indifférence n'a d'égale que la sienne. Il ne reflète rien, en effet, de ce qui se trouve dans le même espace que lui : ni le peintre qui lui tourne le dos, ni les personnages au centre de la pièce. En sa claire profondeur, ce n'est pas le visible qu'il mire. Dans la peinture hollandaise, il était de tradition que les miroirs jouent un rôle de redoublement : ils répétaient ce qui était donné une première fois dans le tableau, mais à l'intérieur d'un espace irréel, modifié, rétréci, recourbé. On y voyait la même chose que dans la première instance du tableau, mais décomposée et recomposée selon une autre loi. Ici le miroir ne dit rien de ce qui a été déjà dit. Sa position pourtant est à peu près centrale : son bord supérieur est exactement sur la ligne qui partage en deux la hauteur du tableau, il occupe sur le mur du fond (ou du moins sur la part de celui-ci qui est visible) une position médiane ; il devrait donc être traversé par les mêmes lignes perspectives que le tableau lui-même ; on pourrait s'attendre qu'un même atelier, un même peintre, une même toile se disposent en lui selon un espace identique ; il pourrait être le double parfait.
Or, il ne fait rien voir de ce que le tableau lui-même représente. Son regard immobile va saisir au-devant du tableau, dans cette région nécessairement invisible qui en forme la face extérieure, les personnages qui y sont disposés. Au lieu de tourner autour des objets visibles, ce miroir traverse tout le champ de la représentation, négligeant ce qu'il pourrait y capter, et restitue la visibilité à ce qui demeure hors de tout regard. Mais cette invisibilité qu'il



Jeanne Lanvin, 1929
Collection particulière, courtesy Archives Florence Henri, Gênes

surmonte n'est pas celle du caché : il ne contourne pas un obstacle, il ne détourne pas une perspective, il s'adresse à ce qui est invisible à la fois par la structure du tableau et par son existence comme peinture. Ce qui se reflète en lui, c'est ce que tous les personnages de la toile sont en train de fixer, le regard droit devant eux ; c'est donc ce qu'on pourrait voir si la toile se prolongeait vers l'avant, descendant plus bas, jusqu'à envelopper les personnages qui servent de modèles au peintre. Mais c'est aussi, puisque la toile s'arrête là, donnant à voir le peintre et son atelier, ce qui est extérieur au tableau, dans la mesure où il est tableau, c'est-à-dire fragment rectangulaire de lignes et de couleurs chargé de représenter quelque chose aux yeux de tout spectateur possible. Au fond de la pièce, ignoré de tous, le miroir inattendu fait luire les figures que regarde le peintre (le peintre en sa réalité représentée, objective, de peintre au travail) ; mais aussi bien les figures qui regardent le peintre (en cette réalité matérielle que les lignes et les couleurs ont déposée sur la toile). Ces deux figures sont aussi inaccessibles l'une que l'autre, mais de façon différente : la première par un effet de composition qui est propre au tableau ; la seconde par la loi qui préside à l'existence même de tout tableau en général. Ici, le jeu de la représentation consiste à amener l'une à la place de l'autre, dans une superposition instable, ces deux formes de l'invisibilité, – et de les rendre aussitôt à l'autre extrémité du tableau – à ce pôle qui est le plus hautement représenté : celui d'une profondeur de reflet au creux d'une profondeur de tableau. Le miroir assure une métathèse de la visibilité qui entame à la fois l'espace représenté dans le tableau et sa nature de représentation ; il fait voir, au centre de la toile, ce qui du tableau est deux fois nécessairement invisible. Étrange façon d'appliquer au pied de la lettre, mais en le retournant, le conseil que le vieux Pacheco avait donné, paraît-il, à son élève, lorsqu'il travaillait dans l'atelier de Séville : "L'image doit sortir du cadre". »
Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, chapitre I : « Les suivantes [*Les Ménines* de Velázquez] », Paris, Gallimard, 1966, p. 22-24.

I « Manet, par qui arriva avec l'*Olympia*, exposée en 1865, le scandale de l'art moderne, est sans doute le grand accélérateur de la peinture du XIXe siècle. Par ses sujets, ses cadrages, par sa manière, il révolutionne la peinture. *Un bar aux Folies-Bergère*, peint alors qu'il était déjà malade, est son dernier chef-d'œuvre […] rassemblant en une seule opération – à vrai dire miraculeuse – un portrait, une nature morte et une scène de genre. Le tout formant un véritable "paysage urbain" où le miroir se fait l'agent d'une double ruse : placé derrière la serveuse immobile et très muette, occupant toute la largeur du tableau, il reflète la salle, qui fait briller ses feux comme dans une buée. Mais aussi, mais surtout, il met le spectateur dans la position de l'interlocuteur de la serveuse, personnage dont on voit le reflet et qui logiquement devrait aussi se trouver devant elle. Mais voilà, il a disparu : ce n'est pas lui, c'est vous qui faites face au miroir et à la femme silencieuse au regard triste et absent. Entre elle et vous, il y a le comptoir, et la nature morte qui y est disposée : les bouteilles de bière et de champagne, la coupe de mandarines et les deux roses en frêle bouquet qui se détachent comme une féerie colorée et charnelle.… »
Jean-Christophe Bailly, *Regarder la peinture. Cent chefs-d'œuvre*, Paris, Hazan, 1992, n. p.

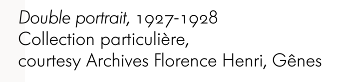
MIROIR DE NARCISSE, « MIROIR DE CLAUDE » ET EXPÉRIMENTATIONS PHOTOGRAPHIQUES

❙ « En matière de peinture et de statuaire, le Credo actuel des gens du monde, surtout en France (et je ne crois pas que qui que ce soit ose affirmer le contraire), est celui-ci : "Je crois à la nature et je ne crois qu'à la nature (il y a de bonnes raisons pour cela). Je crois que l'art est et ne peut être que la reproduction exacte de la nature (une secte timide et dissidente veut que les objets de nature répugnante soient écartés, ainsi un pot de chambre ou un squelette). Ainsi l'industrie qui nous donnerait un résultat identique à la nature serait l'art absolu." Un Dieu vengeur a exaucé les vœux de cette multitude. Daguerre fut son Messie. Et alors elle se dit : "Puisque la photographie nous donne toutes les garanties désirables d'exactitude (ils croient cela, les insensés), l'art, c'est la photographie." À partir de ce moment, la société immonde se rua, comme un seul Narcisse, pour contempler sa triviale image sur le métal. Une folie, un fanatisme extraordinaire s'empara de tous ces nouveaux adorateurs du soleil. D'étranges abominations se produisirent. En associant et en groupant des drôles et des drôlesses, attifés comme les bouchers et les blanchisseuses dans le carnaval, en priant ces héros de bien vouloir continuer, pour le temps nécessaire à l'opération, leur grimace de circonstance, on se flatta de rendre les scènes, tragiques ou gracieuses, de l'histoire ancienne. Quelque écrivain démocrate a dû voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l'histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant ainsi la divine peinture et l'art sublime du comédien. Peu de temps après, des milliers d'yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l'infini. L'amour de l'obscénité, qui est aussi vivace dans le cœur naturel de l'homme que l'amour de soi-même, ne laissa pas échapper une si belle occasion de se satisfaire. […]
Comme l'industrie photographique était le refuge de tous les peintres manqués, trop mal doués ou trop paresseux pour achever leurs études, cet universel engouement portait non-seulement le caractère de l'aveuglement et de l'imbécillité, mais avait aussi la couleur d'une vengeance. Qu'une si stupide conspiration, dans laquelle on trouve, comme dans toutes les autres, les méchants et les dupes, puisse réussir d'une manière absolue, je ne le crois pas, ou du moins je ne veux pas le croire ; mais je suis convaincu que les progrès mal appliqués de la photographie ont beaucoup contribué, comme d'ailleurs tous les progrès purement matériels, à l'appauvrissement du génie artistique français, déjà si rare. La Fatuité moderne aura beau rugir, éructer tous les borborygmes de sa ronde personnalité, vomir tous les sophismes indigestes dont une philosophie récente l'a bourrée à gueule-que-veux-tu, cela tombe sous le sens que l'industrie, faisant irruption dans l'art, en devient la plus mortelle ennemie, et que la confusion des fonctions empêche qu'aucune soit bien remplie. La poésie et le progrès sont deux ambitieux qui se haïssent d'une haine instinctive, et, quand ils se rencontrent dans le même chemin, il faut que l'un des deux serve l'autre. S'il est permis à la photographie de suppléer l'art dans quelques-unes de ses fonctions, elle l'aura bientôt supplanté ou corrompu tout à fait, grâce à l'alliance naturelle qu'elle trouvera dans la sottise de la multitude. Il faut donc qu'elle rentre dans son véritable devoir, qui est d'être la servante des sciences et des arts, mais la très humble servante, comme l'imprimerie et la sténographie, qui n'ont ni créé ni suppléé la littérature. Qu'elle enrichisse rapidement l'album du voyageur et rende à ses yeux la précision qui manquait à sa mémoire, qu'elle orne la bibliothèque du naturaliste, exagère les animaux microscopiques, fortifie même de quelques renseignements les hypothèses de l'astronome ; qu'elle soit enfin le secrétaire et le garde-note de quiconque a besoin dans sa profession d'une absolue exactitude matérielle, jusque-là rien de mieux. Qu'elle sauve de l'oubli les ruines pendantes, les livres, les estampes et les manuscrits que le temps dévore, les choses précieuses dont la forme va disparaître et qui demandent une place dans les archives de notre mémoire, elle sera remerciée et applaudie. Mais s'il lui est permis d'empiéter sur le domaine de l'impalpable et de l'imaginaire, sur tout ce qui ne vaut que parce que l'homme y ajoute de son âme, alors malheur à nous ! »
Charles Baudelaire, « Le public moderne et la photographie » (1859), *Études photographiques*, n° 6, mai 1999 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/185).

❙ « J'avance donc ici ma thèse : la photographie est un dispositif théorique qui renoue, en tant que pratique indiciaire, avec le dispositif théorique de la peinture *saisie dans son moment "originaire" (dans le fantasme de son origine).* Et cette affirmation transhistorique d'une esthétique de l'index, mettant comme entre parenthèses la représentation par analogie (l 'art de l'icône) – dont on peut déjà dire, pour pointer des repères, qu'elle ne s'inaugure qu'avec la Renaissance et la construction en perspective pour se clore avec l'invention de la photographie et la généralisation actuelle des pratiques indiciaires – marquerait dans l'histoire et la théorie de l'art la nécessité d'une inscription référentielle, c'est-à-dire *la prégnance irréductible de la dimension pragmatique de l'œuvre d'art.*
Je procéderai […] par prises, flashes, encadrements d'une série de *textes,* bien connus des historiens d'art, qui tous renvoient à la question de l' "origine" de la peinture, en lui assignant à chaque fois un rapport explicite à la logique de l'index, sous le couvert de l'empreinte, du calque et surtout de *l'ombre* et du *miroir.* Qu'il s'agisse d'origine *historique* (les grottes de Lascaux), *fabuleuse* (les histoires d'ombre de Pline et de Vasari) ou *mythologique* (les miroirs de Narcisse et de Méduse), dans tous les cas, *la représentation naquit par contact.* Voilà ce que nous disent ces images primitives, ces fables instauratrices, ces mythes fondateurs, qui ne nécessitent guère de commentaires tant ils sont par eux-mêmes *parlants.* »
Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 115-116.

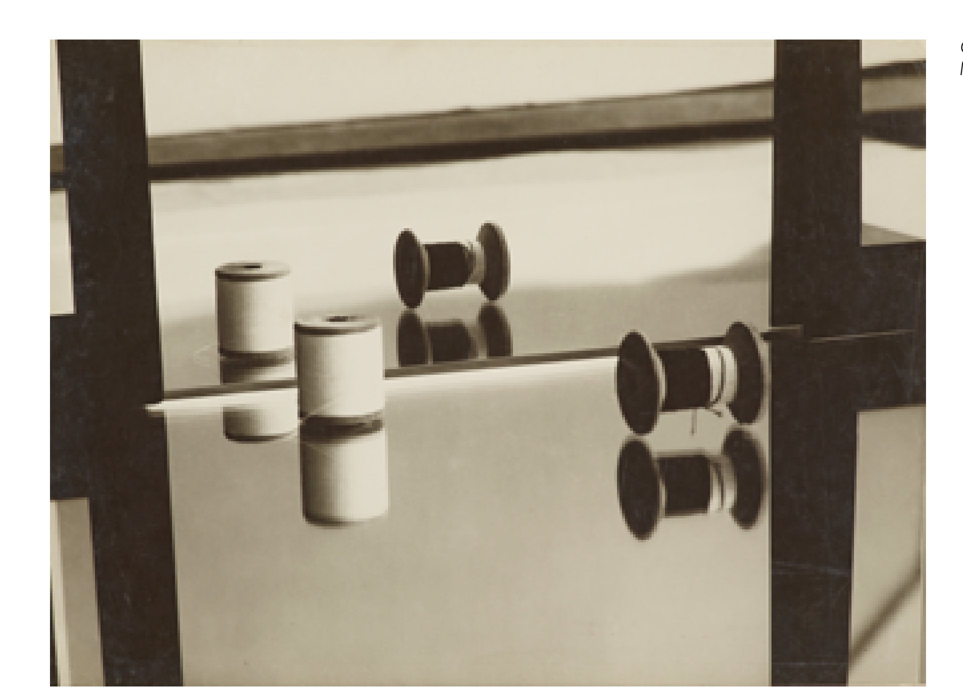
❙ « Dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle, une habitude singulière fut adoptée : on se mit à utiliser en promenade le "miroir de Claude" du nom du peintre français qui en avait fait un grand usage. Cet instrument est un simple miroir convexe teinté en gris, ce qui permettait de réduire l'intensité des couleurs et de mieux faire ressortir les valeurs, comme




Double portrait, 1927-1928
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

le fait la photographie en noir et blanc. Un poète, Thomas Gray, en mentionne l'usage dans un journal de voyage au Pays des Lacs – cette province était en effet devenue un véritable lieu de pèlerinage pour les touristes épris de pittoresque paysager – et un annotateur note en 1775 : "M. Gray emportait généralement pour ces excursions un miroir-plan convexe d'environ quatre pouces (10cm) de diamètre avec un fond noir, maintenu dans un étui en forme de portefeuille. Un miroir de cette sorte est peut-être ce qui remplace le mieux et le plus commodément une chambre noire…" Ce miroir était donc utilisé pour cadrer, d'un point de vue choisi, les zones particulièrement attractives d'un paysage et constituer ainsi instantanément de véritables compositions picturales. Il n'était pas utilisé par des peintres pour copier des points de vue, comme disait Niépce, mais par des amateurs – d'art et de nature – pour voir, reconnaître, des œuvres d'art dans la nature.
À côté de la tradition des vues topographiques, avec la recherche chez les "vedutistes" d'un "paysage historiquement objectif", le goût du pittoresque, qui imprégna d'ailleurs largement le traitement des vues topographiques, est donc l'origine esthétique de la photographie, et le modeste miroir de Claude peut être tenu pour l'ancêtre véritable de l'appareil photographique, du moins si l'on veut bien considérer que celui-ci est un outil de vision autant qu'un appareil d'enregistrement. Découper une image, telle qu'en produit la chambre noire, dans la réalité, n'est-il pas en effet le propos de l'intervention du photographe et de son étude du paysage ? »
Jean-François Chevrier, « La photographie dans la culture du paysage, 1re partie : le XIXe et ses antécédents », *Paysages, photographies. La Mission photographique de la Datar, travaux en cours 1984-1985*, Paris, Hazan, 1985, p. 362-363.

I « Très certainement, le premier rapprochement du miroir noir et de la photographie date du 8 juin 1839, soit avant même la diffusion du procédé photographique par Arago. À cette date, Sir John Robison, de la Société Royale d'Édimbourg, embarrassé pour décrire les premières vues du daguerréotype, finit par annoncer qu'elles ressemblaient aux vues prises par réflexion dans un miroir noir *(nearly the same as that of views taken by reflection in a black mirror)*. Il faut bien reconnaître que, comme le constate Batchen, les premiers daguerréotypes ressemblaient fort à des miroirs noirs, à commencer par leur format et leur aspect miroitant.
Ce rapprochement fut renouvelé, non sans une certaine constance, par une volonté de la part des historiens de la photographie car ils trouvaient là, dans la manipulation du miroir de Claude, un geste fondateur de la photographie, je veux dire du cadrage.
Jonathan Crary postule une rupture dans le régime scopique dont le moment le plus critique se situe grossièrement entre les années 1810 et 1840. Il définit le passage d'une période qui, dans l'histoire de la vision, s'appuie sur l'optique géométrique, à une autre fondée sur l'optique physiologique. Il a ainsi montré que la naissance de la photographie n'a rien à voir avec les dispositifs optiques précédents. Entre la *camera obscura,* qui fournissait un modèle aux théories classiques de la connaissance et de la représentation, et l'apparition de la photographie, a lieu une véritable rupture épistémologique. Le spectateur de la période classique va alors donner naissance à l'observateur de l'époque moderne, un observateur transformé à tous points de vue – physiologique, psychologique, social, esthétique, philosophique, idéologique… Jusqu'à cette rupture, la chambre noire était le modèle d'un dispositif visuel objectif : l'image était perçue comme une donnée indépendante du sujet, garantie par un principe supérieur – généralement théologique. La dissolution de ce modèle et de ce principe fit place à une conception nouvelle de la vision : celle-ci devint alors subjective, et l'image, soustraite à tout référent extérieur, le produit d'une expérience visuelle située désormais dans le corps même de l'observateur. À la désincarnation du spectateur succède l'exposition de l'observateur. Et, corollaire, si l'image se constitue dans le corps de l'observateur, ce corps fait en retour partie de la représentation.



Composition, 1928
Museum Folkwang, Essen

Ainsi, lorsqu'un spectateur ou un artiste entrait dans une chambre noire, il se trouvait *a priori* coupé du monde – la démonstration est moins évidente dans le cas d'une petite *camera obscura* portative, mais continue néanmoins de fonctionner à peu près. En revanche, suivant l'utilisation que l'on faisait du miroir noir, l'observateur pouvait déjà débuter cette prise de conscience du corps, comme faisant partie intégrante du reflet, de par sa position spatiale. »
Arnaud Maillet, *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo / L'Éclat, 2005, p. 144-145.

❙ « Pour Moholy-Nagy, l'utilisation "productive" des caractéristiques du médium photographique incluait, à côté des angles de vue inusités et des gros plans, les déformations et l'usage des miroirs. Nombre de photographies réalisées au Bauhaus exploitent ainsi l'effet déformant des miroirs concaves ou convexes ainsi que celui d'une boule de verre. Florence Henri s'est consacrée à la réalisation de photographies dans des miroirs. Outre leur usage dans la réalisation d'autoportraits, ces surfaces lui permettaient de composer des natures mortes composites, proches d'effets de montage, démultipliant les points de vue à la manière cubiste. Les *Distorsions*, série de nus féminins réalisés par André Kertész pour le magazine humoristique *Le Sourire* en 1933, utilisent un autre procédé de perturbation. Elles résultent de l'enregistrement du reflet d'une image déformée par un miroir. Le modèle pose devant un miroir déformant et le photographe enregistre les transformations (allongements, renflements, raccourcis, etc.) que subit l'anatomie féminine. Véritables anamorphoses, ces photographies ne sont pas sans rappeler les formes molles surréalistes de Dali. Le photographe de mode Erwin Blumenfeld, dont le mot d'ordre inspiré de son passé dadaïste était de dédaigner règles et conventions, procèdera lui aussi, entre autres expérimentations, à la déformation des silhouettes féminines, allant par exemple jusqu'à transformer totalement l'apparence de ses modèles par l'intermédiaire de verres bosselés. Raymond Hains exploite également la combinaison de l'appareil de prise de vue et de verres déformants comme processus d'abstraction du sujet. Pour lui, l'appareil est "un instrument à inventer des formes". Les photographies "hypnagogiques" qu'il expose en 1948 à la galerie Colette Allendy, à Paris, ont été obtenues en disposant une ou plusieurs trames de verres cannelés devant l'objectif. En variant leur distance, leur orientation, et en employant différents caches en papier découpé, il obtient des effets d'éclatement, de déformations et de graphismes répétitifs. »
Nathalie Boulouch, « La recherche de nouveaux langages visuels », in André Gunthert, Michel Poivert (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007, p. 485.

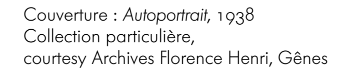
AUTOPORTRAITS, IMAGES ET IDENTITÉS

« Parmi les multiples autoportraits réalisés par des photographes d'avant-garde dans l'Europe des années 1920 et 1930, ceux de Florence Henri se distinguent par leur nombre et par la personnalité qu'ils révèlent : celle d'une femme résolue, impassible, dont le visage n'exprime pas – ou guère – de conflit intérieur. Dans ses autoportraits novateurs de 1927-1928, ce visage inanimé apparaît au milieu d'éléments méticuleusement composés, comme s'il n'était qu'un "objet" parmi d'autres, une forme parmi les abstractions construites par l'artiste. Le chevalet de peintre, les cadres, les miroirs et les boules (autant d'objets qu'elle utilise dans ses natures mortes photographiques comme dans ses élégants autoportraits) sont disposés de telle sorte que le visage fait office de ponctuation dans les liens qui se créent entre les choses et les associations qu'elles évoquent : un visage que l'on ne peut s'empêcher de vouloir déchiffrer, dans lequel on cherche à savoir qui est la photographe et où elle se trouve. C'est elle, après tout, qui qualifie ces œuvres d' "autoportraits". […]
Si l'exercice d'autovisualisation de Florence Henri et sa mise en scène dans ses autoportraits semblent relever d'une ambition plus vaste – celle de créer des photographies marquantes –, son moi, en tant que visage dans un miroir, nous est présenté comme un "double", une simple réflexion, un *Döppelganger*. Chaque fois, nous ressentons une forte attirance pour cette carapace dans laquelle elle a décidé de s'envelopper et de se protéger, mais dans les portraits plus tardifs de 1937-1938, la carapace se fissure et nous commençons à entrevoir son moi émotionnel. Cette recherche dans le miroir est peut-être une quête d'identité, un des récits que Florence Henri aspirait à raconter malgré sa manière formaliste et disciplinée d'aborder la création artistique. Dans ce concentré "réfléchi" de son moi, elle s'est forgé la personnalité d'une femme moderne, sinon intrépide du moins pleine de confiance. »
Susan Kismaric, « Florence Henri : la photographe et son masque », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 178 et 185.

« Tout homme devant un miroir, même s'il cherche à découvrir sa véritable identité, découvre d'abord une apparence figée de lui-même, un personnage auquel il essaie de donner vie ou de rendre le mouvement, par toutes sortes de grimaces, de gesticulations faciales, de défis minuscules ; il essaie d'agir sur son personnage. En photographie, il en est de même. Tout autoportrait est inévitablement, par principe, un dédoublement, une image de l'autre. Et cet autre est apparu là, immédiatement, et non plus par une lente élaboration plastique comme en produit le peintre. L'expérience la plus simple, la plus courante, de l'autoportrait photographique rappelle constamment la fiction primordiale, et la première aliénation du fameux "stade du miroir" décrit par Lacan. Nous ne pouvons plus désormais nous soustraire à cette évidence que toute identification suppose la médiation d'une image et qu'il n'y a pas d'identité qui échappe à ce processus d'aliénation. L'homme se dédouble dans son image avant même d'affronter autrui. La croyance dans la vérité du moi et la croyance dans l'objectivité de l'enregistrement photographique se sont défaites simultanément. Tout autoportrait, même le plus simple, le moins mis en scène, est portrait d'un autre. […]
L'autoportrait dans la création photographique est depuis longtemps un jeu avec l'identité, avec la forme et la fiction de l'identité. Si l'image est bien une sorte de maladie contagieuse qui multiplie les modèles par un processus d'imitation quasiment illimité, les autoportraits mis en scène – où l'individu se plaît à jouer de toutes les manières possibles avec son apparence – sont comme des vaccins, des inoculations volontaires et bénignes, par lesquels on prétend anticiper le mal pour mieux lui résister. Ce n'est qu'au XXe siècle que l'expérience de l'autre dans l'autoportrait photographique put dépasser la simple imagerie et devenir, au-delà du jeu, une expérimentation, dont quelques personnages isolés du XIXe siècle apparaissent alors comme les précurseurs. C'est avec la violence de l'expressionnisme, chez Edvard Munch, d'abord, puis Egon Schiele et Fortunato Depero, puis encore S.I. Wietkiewicz (en ajoutant peut-être John Heartfield et Raoul Hausmann) que la photographie cessa d'être un moyen de fixer des identités et d'en jouer, comme elle l'avait toujours été tant qu'elle dut illustrer l'objectivité des apparences et la vérité du moi ou reproduire des modèles de comportement. L'appareil enregistrait désormais la multiplicité des pulsions généralement contenues par l'image abstraite du moi et de l'individu. Tous les autres, ou, plutôt, les autres innombrables, sont contenus dans l'individu, et, puisque l'appareil d'enregistrement sert, dit-on, à fixer des identités, il reste un précieux outil pour montrer à quoi peuvent bien ressembler "objectivement", tous ces personnages. C'est ainsi que Molinier, Rainer, Lüthi, Samaras ont utilisé la photographie. Ni pour explorer le monde extérieur, ni pour se connaître (selon le schéma classique de l'introspection) mais pour explorer des mondes intérieurs, en utilisant leur corps – devant l'objectif – comme un écran ou un support. »
Jean-François Chevrier et Claude Pétry, « Le miroir, objet de spéculation », entretien, in *À travers le miroir, de Bonnard à Buren*, Rouen, musée des Beaux-Arts / Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 43-46.

« Pour mieux illustrer sa pensée, Lacan s'appuie sur une sorte de schéma optique qui correspond à la structuration de l'imaginaire et du symbolique dans le sujet. Selon lui, en effet, il y a une analogie féconde entre les règles de l'optique et les lois de la psychanalyse. Commençons donc par décrire le premier schéma […] qui doit rendre compte du stade du miroir. Il s'agit de placer devant un miroir concave une boîte creuse à l'intérieur de laquelle on aura fixé un vase renversé et au-dessus de laquelle on aura planté un bouquet de fleurs. Si l'on place son œil derrière la boîte, une image nous apparaîtra dans le miroir, où, par le jeu des réflexions, le reflet du vase viendra exactement entourer le reflet des fleurs, comme si celles-ci avaient initialement été placées dans celui-là. L'intérêt de ce dispositif c'est de marquer la mutuelle imbrication de l'imaginaire et du réel dans notre représentation du monde. L'image du vase figure la représentation par l'enfant de son propre corps ; les fleurs sont ce que Lacan appelle les "ça : objets, instincts, désirs, tendances".



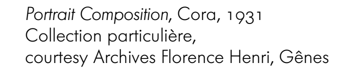


Couverture : *Autoportrait*, 1938
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

Au moment du stade du miroir, qui se situe chez l'enfant entre six et dix-huit mois, celui-ci anticipe imaginairement la maîtrise unifiée de son corps, alors même qu'il n'est pas encore coordonné du point de vue moteur. Cette anticipation s'opère par identification à l'image du semblable, qui trouve une illustration dans la manière dont l'enfant appréhende son propre corps dans le reflet du miroir. On peut y distinguer trois phases : tout d'abord, l'enfant ne voit dans son image qu'un objet parmi d'autres ; puis, il reconnaît dans le reflet une image qui n'est pas un objet réel et dont il ne peut s'emparer ; enfin, il voit dans cet autre, formé par le reflet, sa propre image. Ce troisième temps, l'identification à soi est le principe originaire de toutes les autres identifications à venir. La construction du sujet suppose donc une projection imaginaire, fantasmée de sa propre identité. Cela explique que l'imaginaire et le réel jouent en quelque sorte au même niveau, se structurent et s'influencent l'un l'autre. »
L'Image, textes choisis et présentés par Laurent Lavaud, Paris, Garnier-Flammarion, 1999, p. 157.

I « Pour commencer, une comparaison. D'un côté, nous avons le *Monument à Sade* de Man Ray, une photographie réalisée en 1933 pour la revue *Le Surréalisme au service de la Révolution* ; de l'autre, un autoportrait de Florence Henri, bien connu depuis sa parution dans *Foto-Auge* (1929), publication qui répertoriait les positions de l'avant-garde européenne en matière de photographie. Cette comparaison implique une légère distorsion du sujet de cette étude, qui est le surréalisme, puisqu'elle introduit une image intimement liée au Bauhaus. […]
On aura un aperçu de la façon dont le Bauhaus pouvait interpréter une telle image en lisant l'analyse qui en est faite dans l'introduction à une récente réédition d'un portefeuille de photographies de Florence Henri. L'auteur commence par remarquer qu'elle n'est connue, ou presque, que par cet autoportrait. Il poursuit :
"La concentration et la structure [de cette œuvre] sont si parfaites que sa quintessence nous saute aux yeux. La forte impression qu'elle produit vient surtout de l'intensité et de la fixité du regard que le sujet porte sur sa propre image […] son regard traverse le miroir, contemplatif et détaché, avant d'être renvoyé, parallèle aux lignes que forment les jointures des planches de la table […] Les boules, qui sont d'ordinaire des symboles de mouvement, viennent renforcer ici le sentiment d'immobilité et de contemplation détachée […] Elles ont été placées au point culminant de la photographie […] si exactement que leur position donne de la stabilité à la structure et offre en même temps le contraste nécessaire à l'élément dominant dans l'image réfléchie qui est le sujet humain".
Face à la détermination qu'a l'auteur d'enfermer cette image dans les limites d'un discours réducteur, mécaniquement formaliste, les raisons de ma comparaison avec la photographie de Man Ray apparaissent clairement. Elle contraint l'observateur à détourner son attention du contenu de la photographie de Florence Henri, que ce contenu soit considéré sous l'angle psychologique ("intensité du regard", "contemplation détachée") ou dans son aspect formel (l'immobilité fondée sur la stabilité structurelle, etc.). L'attention, ainsi détournée du contenu, se reporte sur le contenant, sur ce qu'on pourrait appeler la nature sémiotique ou emblématique du cadre. Car la photographie de Florence Henri et celle de Man Ray ont non seulement en commun le recours au cadrage pour définir un sujet photographique, mais aussi la même forme encadrante.
Dans les deux cas, ce qui est offert au spectateur, c'est la saisie du sujet photographique par le cadrage ; dans les deux cas, cette capture a une signification sexuelle. Dans la photographie de Man Ray, la rotation qui transforme le signe de la croix en image du phallus fait se juxtaposer un emblème du sacrilège sadien et une image de l'objet de plaisir sexuel qu'il met en jeu. […]
Si l'on poursuit cette comparaison, la fonction des boules chromées apparaît comme celle de projeter l'idée de




Portrait Composition, Cora, 1931
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

phallisme au centre de l'image, et de mettre en place, comme dans la photographie de Man Ray, un dispositif de répétition et d'écho. Un rôle qui semble infiniment plus le leur que celui qui consiste à promouvoir les valeurs formelles d'immobilité et d'équilibre.
On pourra objecter, naturellement, que cette comparaison est tendancieuse, que c'est une fausse analogie, un lien de parenté usurpé entre deux artistes séparés par un fossé esthétique (Man Ray étant un surréaliste et Florence Henri la disciple d'une idéologie de l'abstrait et de la rigueur formelle, qu'elle avait d'abord héritée de Fernand Léger puis du Bauhaus). D'aucuns soutiendront que s'il y a un certain aspect phallique dans le portrait de Florence Henri, il s'y trouve tout à fait fortuitement : impossible qu'elle ait voulu cela. […]
Par exemple, si dans l'autoportrait qui est à l'origine de ce texte, Florence Henri est perçue par le spectateur sur une surface réfléchissante qui attrape et retient en même temps son image, ce miroir a la fonction d'un représentant du processus photographique qui mettrait ce processus lui-même en abîme à l'intérieur de la photo. Le miroir avec son cadre sert de substitut à l'appareil photographique qui reproduit le monde au moyen de cadrages et de fragmentations. Mais, comme nous l'avons vu précédemment, le dispositif d'encadrement avec l'insistance phallique de sa structure, intervient comme un élément qui maîtrise et domine le sujet qu'il choisit. On voit que même lorsqu'elle s'immisce par substitution à l'intérieur du champ photographique, l'image de l'appareil ne nous semble pas constituer un simple élément formel et neutre mais au contraire, symboliser la domination, l'autorité et le contrôle. Dans cette photographie associée au Bauhaus, la vision photographique est donc posée fondamentalement comme pouvoir supérieur de discernement et de sélection dans le déploiement informe du réel. »
Rosalind Krauss, « Photographie et surréalisme »,
in *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*,
Paris, Macula, 1990, p. 100-103 et 122.

❙ « Confortée dans ses convictions artistiques, Florence Henri se regarde avec intensité dans un haut miroir vertical qui, avec les deux boules stratégiquement placées à sa base, compose – selon certains auteurs – une construction phallique. L'image a donné lieu en effet à des interprétations freudiennes de la part de Diana Du Pont et de Rosalind Krauss. Pour Du Pont, elle réunit les deux genres – le masculin et le féminin –, le miroir étant le phallus, les boules formant les seins. Krauss, pour sa part, y voit une construction purement phallique. Ces analyses ne constituent pas l'essentiel de l'interprétation de l'image, mais, dans leur approche psychanalytique, les deux auteurs attirent l'attention sur un aspect récurrent de ces autoportraits, à savoir que Florence Henri ne montre généralement jamais que la moitié supérieure de son corps : son visage, sa tête, ses épaules et ses bras. Et si l'on étend l'interprétation freudienne à ses autres autoportraits, on ne peut s'empêcher de constater qu'elle bannit constamment ses organes reproductifs et le site principal du plaisir sexuel. Se considérait-elle comme asexuée ? L'exposition trop manifeste de son corps aurait-elle nui au caractère cérébral et "abstrait" qu'elle voulait donner à son œuvre ? Il est impossible de le dire, mais cette décision de se limiter au haut du corps était certainement délibérée, notamment chez une artiste qui composait ses arrangements avec autant de soin. Cela étant, ses motivations n'étaient peut-être pas totalement conscientes. Dans l'ouvrage qu'elle lui consacre, Diana Du Pont décrit la situation des femmes de cette génération dans les termes suivants : "La féminité signifiait avoir et élever des enfants, et assumer le devoir moral de protéger et de civiliser la société en remplissant ses obligations maternelles. Censées se consacrer à la vie domestique, les femmes du XIXe siècle qui ont osé adopter un autre mode de vie se sont heurtées aux préjugés de la société. Les détails de la vie d'Henri ne correspondent pas aux mœurs bourgeoises conventionnelles, qui ont continué de renforcer cette conception de la féminité jusque dans le courant du XXe siècle. Chez elle, l'absence de vie domestique traditionnelle, son éducation cosmopolite, son mariage de

convenance et son attitude libérée vis-à-vis de la sexualité remettaient en question l'idéal domestique. Henri a choisi de vivre en artiste et, dans la construction de son identité, elle s'est tournée à la fois vers l'autoportrait et vers le miroir". En optant à l'époque pour une vie d'artiste, Florence Henri excluait donc tout autre mode de vie, et elle a poursuivi son ambition avec une ténacité hors du commun, comme en témoignent ses premiers autoportraits où elle ne manifeste aucun signe de vulnérabilité. Avec obstination dans sa recherche imaginative, elle sonde le potentiel de l'autoportrait dans une quête qui prend appui sur son engagement au service de la forme.
L'autoportrait fondateur évoqué plus haut illustre clairement l'exploration formelle que Florence Henri a menée toute sa vie. Probablement assise à un bout d'une table en planches poussée contre le mur auquel le miroir est accroché, elle laisse voir en réflexion le haut de son corps, l'expression neutre de son visage soigneusement maquillé, ses bras pliés et détendus et les boules qu'elle a placées au point de jonction entre la table et le miroir. Par le jeu de la réflexion, les deux boules deviennent quatre boules et les planches de la table se prolongent, mais Florence Henri, elle, n'existe que dans le miroir, qui laisse voir en outre ce qui se trouve derrière elle : la pièce où est placée la table, le mur opposé et la plinthe, autant d'éléments qui créent des lignes et des plans et contribuent à bousculer notre appréhension de l'espace. Autrement dit, le miroir perturbe l'idée que nous avons de notre position par rapport au sujet et transforme l'artiste en une sorte de sphinx spectral, très présent et en même temps absent. En règle générale, Florence Henri dispose des objets de manière à inventer un nouvel espace et à composer une abstraction faite de pans de murs, d'un miroir et d'une table dessinant des lignes et des volumes. Dans la mesure où elle n'existe ici que dans le miroir, la photographie se met à ressembler à un tour de magie. »
Susan Kismaric, « Florence Henri : la photographe et son masque », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 180-182.

I « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui sont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai par opposition aux utopies, les hétérotopies ; et je crois qu'entre les utopies et ces emplacements absolument autres, ces hétérotopies, il y aurait sans doute une sorte d'expérience mixte, mitoyenne, qui serait le miroir. Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là ou je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface ; je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent : utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour : c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas. À partir de ce regard qui en quelque sorte se porte sur moi, du fond de cet espace virtuel qui est de l'autre côté de la glace, je reviens vers moi et je recommence à porter mes yeux vers moi-même et à me reconstituer là où je suis ; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas. »
Michel Foucault, « Des espaces autres », in *Dits et écrits*, vol. 4, Paris, Gallimard, 1994, p. 756 (consultable en ligne : http://www.cairn.info/revue-empan-2004-2-page-12.htm).

I « L'hétérotopie du miroir dédouble l'espace de la conscience réflexive. Foucault était hanté par la figure du double, qu'il avait analysée dans l'œuvre de Raymond Roussel. La dispersion est la multiplication d'un effet de division par dédoublement. Cette dispersion se concentre, se condense dans un éclat.
L'hétérotopie réflexive confronte le sujet actuel a son double virtuel. Nous touchons ici à la dimension spectrale du miroir. Ce miroir qui, dans une vision positive ou positiviste, est censé reproduire le monde existant, actuel, produit en fait des simulacres, des spectres. Au lieu de refléter le monde présent, actuel, il introduit une dimension spectrale dans le présent. Cette dimension spectrale correspond à la nature même de la lumière. Le spectral, comme extension du simulacre, associe le passé au virtuel. La ressemblance en miroir est, nous l'avons dit, une altération. Il y a toujours de l'autre dans le reflet même. Et cet autre qui apparaît ici, dans l'actualité d'une confrontation, est ailleurs, dans un autre espace. Un autre espace et un autre temps. C'est ainsi que le miroir a toujours été instrument du merveilleux et du fantastique, autant qu'un symbole du réalisme.
Tout réalisme d'ailleurs touche au fantastique et à cette forme particulièrement saisissante du fantastique qu'est le spectral, c'est-à-dire le retour, ou ce qui revient du passé : le monde des revenants. Le réalisme qui prend en compte la dimension psychique de l'expérience du monde actuel ne peut éviter le spectral : on ne vit pas dans un pur présent ni dans une pure présence à soi, on vit dans un temps multiple, divisé, disjoint entre actualité et virtualité. Capteur d'espace, le miroir est aussi capteur du temps, qu'il divise, multiplie comme l'espace ».
Jean-François Chevrier et Claude Pétry, « Le miroir, objet de spéculation », entretien, in *À travers le miroir, de Bonnard à Buren*, Rouen, musée des Beaux-Arts / Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 50.

I « Ici, l'expérience élective du regard, cette obsédante et insatiable pulsion scopique, ne fait qu'un de l'*objectif*, du *miroir* et de l'écriture. Se photographier, se dévisager, s'exprimer : ces dispositions vont exactement dans le même sens, participent de la même intention ; elles sont autant de vecteurs d'une exploration où l'on se prend comme objet de fascination et de perplexité. L'objectif de l'appareil a beau être mobile et multiplier les prises, l'écriture a beau

renchérir et diversifier les registres, aller au détail, au plus près, "à fleur de peau", le sujet n'en finit jamais d'opposer sa mise en scène, ses mimiques et ses rôles, son maquillage et sa fiction. […] Qu'est-ce qu'une aventure qu'on ne voit pas d'emblée, qui ne se satisfait pas d'un premier coup d'œil ? C'est une expérience, bien réelle, qui exige d'autres modes de représentation, de production et d'appréhension. L'aventure est invisible non tant par défaut que par excès. Elle désigne "l'autre côté" de la parole, du moi, du miroir ; le "plus fort que soi" qui appelle "l'invention de soi" ; elle porte en elle quelque chose de tragique et d'héroïque. Parce qu'elle est le creuset de l'altérité intérieure, du désir et de la capacité d'être autre, mais aussi, plus largement, du "tout autre" et de l'écart en tout, elle s'identifie au procès même de création. Elle participe d'un rapport aux choses, au monde vécu, où domine le passage de la "vue à la vision", selon le titre inaugural du premier livre publié par Claude Cahun, où l'image est rendue à sa puissance propre de transformation. Où même la "poudre aux yeux" doit conquérir sa double part de vérité et de magie efficace pour enfin basculer, comme l'avait voulu Baudelaire, dans une "poétisation de l'expérience". »

François Leperlier, « L'image première », in *Claude Cahun*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2011, p. 51-52.

ORIENTATIONS BIBLIOGRAPHIQUES THÉMATIQUES

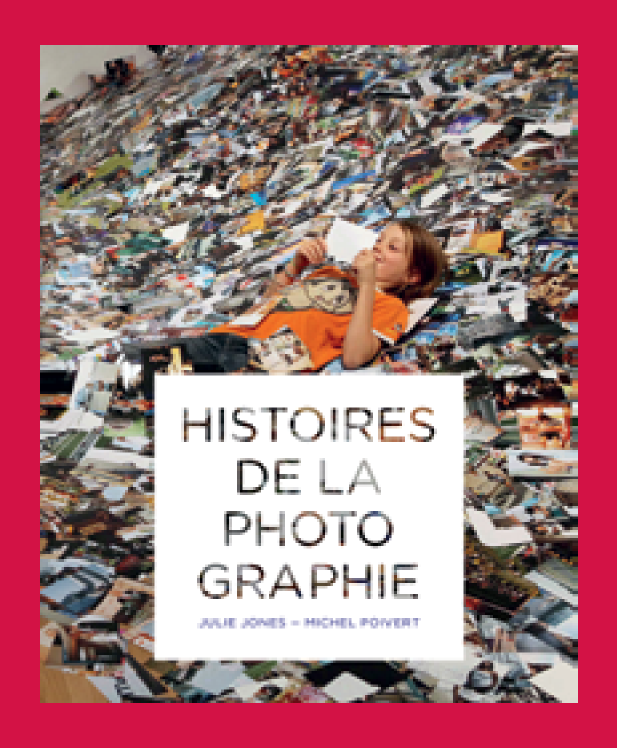


Composition Nature morte,
vers 1933
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

Retrouvez des ouvrages liés aux expositions
et des bibliographies thématiques
sur le site de la librairie du Jeu de Paume :
www.librairiejeudepaume.org

Modernité, avant-garde et photographie

- APOLLINAIRE, Guillaume, *Les Peintres cubistes*, Paris, Hermann, Paris, 1980.
- BAJAC, Quentin, *La Photographie, l'époque moderne, 1880-1960*, Paris, Gallimard, 2005.
- BENJAMIN, Walter, « L'Œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique » (1935, 1939), in *Œuvres III*, Paris, Gallimard, 2004.
- POIVERT, Michel, GUNTHERT, André (dirs.), *L'Art de la photographie*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2007.
- CHEVRIER, Jean-François, *Entre les beaux-arts et les médias : photographie et art moderne*, Paris, L'Arachnéen, 2010.
- EINSTEIN, Carl, *L'Art du XXe siècle*, Arles, Actes Sud, 2011.
- FRIZOT, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- LUGON, Olivier, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997.
- LUGON, Olivier, « Le marcheur. Piétons et photographes au sein des avant-gardes », *Études photographiques*, n° 8, novembre 2000 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/226).
- MOHOLY-NAGY, László, *Peinture Photographie Film et autres écrits sur la photographie*, Paris, Gallimard, 2007.



HISTOIRES DE LA PHOTOGRAPHIE

Textes de Julie Jones et Michel Poivert

Dans notre vie de tous les jours, les images sont partout : dans les journaux, sur Internet, sur nos téléphones… Mais comment est fabriquée une photographie ? À quoi sert-elle ? De quelle manière nous apporte-t-elle des informations, suscite-t-elle des émotions ? Inventée il y a presque deux cents ans, la photographie a déjà une longue histoire, et même plusieurs ! Elle a accompagné la découverte du monde, le développement de la presse, des sciences, et les artistes s'en sont servis pour créer des oeuvres. Ce sont quelques-unes de ces histoires qui sont racontées dans ce livre. Enregistrer, Créer, Réinventer, Informer, Observer, Rassembler : en six chapitres, accompagnés d'images d'hier et d'aujourd'hui, ce livre destiné aux enfants raconte quelques-unes de ces histoires (à partir de 8 ans).

juin 2014 · 120 pages, 100 ill. couleur et n & b · broché, 18 x 22 cm · coédition Jeu de Paume / Le Point du Jour Éditeur · 18 €

- Molderings, Herbert, *L'Évidence du possible. Photographie moderne et surréalisme*, Paris, Textuel, 2009.
- Poivert, Michel, « La condition moderne de la photographie au XXe siècle », in *L'Ombre du temps*, Paris, Jeu de Paume, 2004.
- Poivert, Michel, « La photographie au cœur des stratégies de l'avant-garde », in Frizot, Michel (dir.), *Nouvelle histoire de la photographie*, Paris, Adam Biro / Larousse, 2001.
- Roh, Franz, « Mécanisme et expression. Les caractères essentiels et la valeur de la photographie », in *Foto-Auge*, Stuttgart, 1929.
- *Bauhaus. Photographie*, Arles, Rencontres internationales de la photographie, musée Réattu / Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983.
- *La Subversion des images. Surréalisme, photographie, film*, Paris, Centre Pompidou, 2009.
- *Paris-Berlin*, Paris, Centre Pompidou, 1978 ; Paris, Gallimard, 1991.
- *Paris-Moscou*, Paris, Centre Pompidou, 1979 ; Paris, Gallimard, 1991.
- *Paris, capitale photographique, 1920-1940. Collection Christian Bouqueret*, Paris, Jeu de Paume, 2009.
- *Voici Paris. Modernités photographiques*, 1920-1950, Paris, Centre Pompidou, 2012.
- *László Moholy-Nagy*, Marseille, Musées de Marseille / Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.
- *Rodtchenko photographe. La Révolution dans l'œil*, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris / Marseille, Parenthèses, 2007.
- *Vues d'en haut*, Metz, Centre Pompidou-Metz, 2013.

Miroir, reflet et réflexion

- Alberti, Leon Battista, *Della Pittura*, livre II (1435), Paris, Macula, 1992.
- Baudelaire, Charles, « Le public moderne et la photographie » (1859), *Études photographiques*, n° 6, mai 1999 (en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/185).
- Bailly, Jean-Christophe, *Regarder la peinture. Cent chefs-d'œuvre*, Paris, Hazan, 1992.
- Blumenfeld, Erwin, *Jadis et Daguerre*, Paris, Textuel, 2013.
- Chevrier, Jean-François, « La photographie dans la culture du paysage », in *Paysages, Photographies, La Mission photographique de la Datar, travaux en cours 1984/1985*, Paris, Hazan, 1985.
- Foucault, Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- Maillet, Arnaud, *Le Miroir noir. Enquête sur le côté obscur du reflet*, Paris, Kargo / L'Éclat, 2005.
- Molderings, Herbert, Mülhens-Molderings, Barbara, « Mirrors, masks ans spaces. Self-portraits by women photographers in the twenties and thirties », *Jeu de Paume / le magazine*, 3 juin 2011 (en ligne : http://lemagazine.jeudepaume.org/2011/06/molderings/).
- Nancy, Jean-Luc, *Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000.
- *À travers le miroir, de Bonnard à Buren*, Rouen, musée des Beaux-Arts / Paris, Réunion des musées nationaux, 2000
- *Claude Cahun*, Paris, Jeu de Paume / Hazan, 2011.
- *L'Image*, textes choisis et présentés par Laurent Lavaud, Paris, Garnier-Flammarion, 1999.

PISTES DE TRAVAIL

Les pistes de travail se veulent des propositions ouvertes, qui s'articulent autour de notions et de questions liées aux images exposées au Jeu de Paume. Elles ont été conçues avec les professeurs-relais des académies de Créteil et de Paris. Il appartient aux enseignants et aux équipes éducatives de s'en emparer pour concevoir, dans le contexte particulier de leurs classes ou de leurs groupes, la forme et le contenu spécifiques de leurs cours.
Afin de préparer ou de prolonger la découverte de l'exposition, les présentes pistes sont organisées en trois thèmes mettant en perspective les contenus développés dans les parties précédentes de ce dossier et complétés de ressources pédagogiques :
– « Fenêtre, cadre et cadrage » ;
– « Perception, multiplication et fragmentation de l'espace » ;
– « Collage et montage ».

FENÊTRE, CADRE ET CADRAGE

Le motif de la fenêtre est récurrent dans l'histoire de la peinture et de la représentation occidentales. Les théoriciens et les artistes de la Renaissance développent une conception « illusionniste » de l'espace. Ils redécouvrent alors les règles de la perspective euclidienne et la manière de donner l'illusion de la profondeur sur une surface plane. La « fenêtre ouverte » devient le modèle du tableau comme l'affirme Leon Battista Alberti dans son traité *De Pictura* en 1435 :
« D'abord je trace sur la surface à peindre un quadrilatère à angles droits aussi vaste que je le souhaite, qui joue le rôle d'une fenêtre ouverte, par où l'histoire puisse être perçue dans son ensemble […] ». [Leon Battista Alberti, *De Pictura* (1435), Paris, Allia, 2007, p. 30; texte intégral en ligne sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65009h/f21.image]
Les artistes modernes commencent, à partir du milieu du XIXe siècle, à déjouer l'idée du tableau comme « fenêtre ouverte », puis à remettre en cause la perspective et à expérimenter d'autres conceptions de la représentation de l'espace. La rupture est radicale à partir du cubisme et se développe dans les principaux mouvements d'avant-garde de la première moitié du XXe siècle dont Florence Henri a été proche.

❙ Analyser la place et le statut de la « fenêtre ouverte » dans les tableaux suivants :
· Albrecht Dürer, *Autoportrait au paysage*, 1498 (Madrid, Musée du Prado);
· Caspar David Friedrich, *Vue de l'atelier*, 1805 (Vienne, Belvédère);
· Édouard Manet, *Le Balcon*, 1869 (Paris, musée d'Orsay);
· Henri Matisse, *Porte-fenêtre à Collioure*, 1914 (Paris, Musée national d'art moderne);
· Robert Delaunay, *Une fenêtre*, 1912 (Paris, Musée national d'art moderne).
– Quels sont les sujets des deux premiers tableaux ? Ces deux compositions s'inscrivent-elles dans la tradition consignée par Alberti ? Si, dans les deux cas, la fenêtre constitue une ouverture, que permet-elle de voir ? Que découpe-t-elle ? Quel lien peut-on établir entre le motif de la fenêtre et la notion de cadre ?
– Quel est, selon vous, le véritable sujet des trois tableaux suivants ? Le spectateur voit-il quelque chose à travers la fenêtre ou ne voit-il que la fenêtre elle-même ? Parvient-on à distinguer le plan du tableau de celui de la fenêtre ?

❙ Étudier plus particulièrement le tableau de Robert Delaunay, *Une fenêtre*, 1912 (Paris, Musée national d'art moderne). Vous trouverez une reproduction en ligne sur : https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c9ndy6z/rdgbAE.
– Peut-on, au premier abord, reconnaître le motif d'une fenêtre ?
– Quels sont les éléments du tableau qui nous permettent d'identifier la fenêtre (format, cadre) ?
– On discerne un élément figuratif : le fragment d'un monument parisien. Duquel s'agit-il ?
– Quelles formes et quelles couleurs composent par ailleurs le tableau ? Les formes sont-elles facilement discernables ? Comment qualifier les surfaces colorées (unies, lisses, dégradées…) ?
– Observer également les valeurs et les tonalités. Que représentent-elles ? Les reflets sur la vitre de la fenêtre ? Le mouvement ? La lumière ? La combinaison, la simultanéité des trois éléments ?

❙ *Une fenêtre* (1912) de Robert Delaunay s'inscrit dans une série de treize tableaux réalisés entre 1912 et 1913, dans lesquels le motif disparaît au profit de la recherche d'un « espace pictural pur » et marque le passage à l'abstraction. En 1913, Guillaume Apollinaire lui rend hommage en écrivant le poème *Les Fenêtres* (en ligne : http://www.poetica.fr/poeme-1043/guillaume-apollinaire-les-fenetres/).
– Quels liens peut-on établir entre le tableau de Robert Delaunay et le poème de Guillaume Apollinaire ?
– Observer la structure des deux œuvres, la relation d'une part entre

les couleurs et les formes et, d'autre part, entre les mots et l'espace, ainsi que la place du blanc. Étudier le champ lexical de la lumière et de la couleur.
– Analyser les effets de fragmentation, de superposition et de rythmes communs aux deux œuvres. Quelles similitudes peut-on déceler entre les démarches artistiques de Robert Delaunay et de Guillaume Apollinaire ? Selon vous, dans ces deux cas, quel est le sujet des œuvres ?
– Rapprocher le texte d'Apollinaire des poèmes suivants :
· Stéphane Mallarmé, *Les Fenêtres*, in *Le Parnasse contemporain*, 1863-1866 ;
· Charles Baudelaire, *Les Fenêtres*, in *Le Spleen de Paris XXXV*, 1869.

❙ Comparer *Une fenêtre* (1912) de Robert Delaunay et la photographie de Florence Henri intitulée *Fenêtre* (p. 11), qui date de 1927. Celle-ci a été réalisée au Bauhaus de Dessau, qui incarne alors la modernité artistique et architecturale (voir les « Repères » de la partie « Découvrir l'exposition » p. 10-12). Composé de métal et de verre, le bâtiment est une source d'inspiration pour les élèves de l'école : « Le bâtiment du Bauhaus a mobilisé l'imagination photographique de tous les photographes potentiels de cette école. Le projet photographique initial du document fut alors transformé, transgressé. La modernité de l'architecture du complexe du Bauhaus nous apparaît encore si étonnante aujourd'hui […] grâce à la photographie et aux perspectives choisies pour la valoriser. Nous avons, dans ces photos, l'adéquation de la création visuelle à la création architecturale de cette époque. "Enfin un bâtiment en verre et en acier ! Pratique et rationnel comme un bateau, sans décor et élégant, l'expression d'un monde à venir qui n'est pas une utopie mais qui donne confiance. Ouvert, saisissable, lumineux, pur, propre et jeune". La nouvelle photographie avait réussi à pousser les hommes à investir, à conquérir visuellement leur espace. À la géométrisation des formes de l'architecture, la photographie répondait par des cadrages aux lignes ascendantes renvoyant ainsi l'image des baies de verre et des alignements de balcons. » [Christian Bouqueret, « Bauhaus et photographie », in *Bauhaus. Photographie*, Arles, Rencontres internationales de la photographie, musée Réattu, Paris, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 1983-1984, p. 15.]
– Quel lien peut-on établir entre cette citation et, d'une part, la photographie de Florence Henri, et, d'autre part, le tableau de Robert Delaunay ?
– Quelles formes géométriques dominent la composition de la photographie ? Distingue-t-on parfaitement l'intérieur de l'extérieur ? Pourquoi ?
La répétition des rectangles ainsi que la confusion intérieur/extérieur accentue l'effet de planéité. Il se dégage alors de cette photographie un motif caractéristique de l'abstraction géométrique. De quels mouvements d'avant-garde peut-on rapprocher cette tentative d'épuration des lignes et de géométrisation ?
– Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante :
« Au début de ce siècle, une structure s'affirma progressivement, d'abord en France puis en Russie et en Hollande. Elle est depuis lors restée, dans le domaine des arts visuels, l'emblème de l'ambition moderniste. Apparue dans la peinture cubiste d'avant-guerre pour devenir toujours plus rigoureuse et manifeste, la grille annonce, entre autres choses, la volonté de silence de l'art moderne, son hostilité envers la littérature, le récit et le discours. […] Spatialement, la grille affirme l'autonomie de l'art : bidimensionnelle, géométrique, ordonnée, elle est antinaturelle, antimimétique et s'oppose au réel. C'est à quoi l'art ressemble lorsqu'il tourne le dos à la nature. Par la planéité qui résulte de ses cordonnées, la grille permet de refouler les dimensions du réel et de les remplacer par le déploiement latéral d'une seule surface. L'entière régularité de son organisation est le résultat, non de l'imitation, mais d'un décret esthétique. » [Rosalind Krauss, *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 2000, p. 93-94.]

❙ Réaliser une série de photographies autour du thème « Vues de fenêtres ».
– Envisager la fenêtre comme une surface, avec sa matérialité et ses structures dans un espace donné. Il peut s'agir également de réfléchir à la fenêtre comme cadre doublant celui de la photographie elle-même. Encourager les élèves à utiliser le noir et blanc afin de travailler les contrastes, unifier les tonalités et synthétiser les formes. On pourra notamment développer le thème de la frontière entre deux espaces, entre le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur. On pourra également utiliser les possibilités techniques de l'appareil photo (distance de mise au point, profondeur de champ, vitesse d'obturation) pour donner ou ne pas donner à voir cette transition (par exemple : buée ou pluie sur les vitres, châssis ou poignée de la fenêtre net et extérieur flou ou au contraire intérieur flou et extérieur net…).
– Prolonger ces questionnements en travaillant à partir des photographies suivantes :
· William Henry Fox Talbot, *La Fenêtre de l'abbaye de Lacock*, 1835 (en ligne : http://www.animage.org/index.php?page=image-fixe&article=fox-talbot);
· Eugène Atget, *Détail de fenêtre de l'ambassade d'Autriche, 57 rue de Varenne, Paris VII*e, sans date (en ligne : http://www.parisenimages.fr/fr/galerie-collections) ;
· Robert Adams, *Colorado Springs, Colorado*, 1968 ;
· Mathieu Pernot, *Fenêtres*, 2007 (voir le « dossier enseignants », réalisé à l'occasion des expositions « Mathieu Pernot » et « Robert Adams » au Jeu de Paume, téléchargeable sur www.jeudepaume.org, rubrique « Éducatif »).

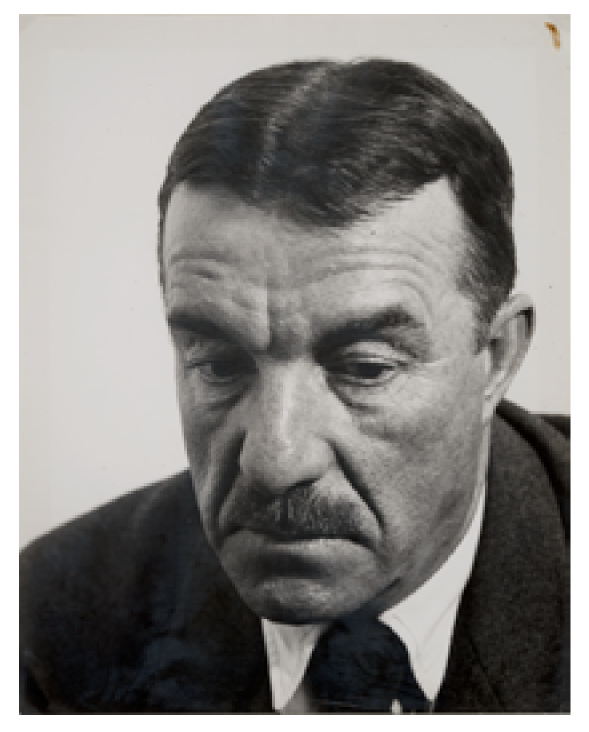


Autoportrait, 1928
Collection particulière, courtesy Archives Florence Henri, Gênes

❙ Le cadre, c'est la découpe, le bord matériel de l'image. Le cadrage en photographie, c'est la manière dont on va organiser le contenu même de l'image à l'intérieur du cadre. On peut distinguer le champ (ce qui est dans le cadre) et le hors-champ (ce qui est hors du cadre). Le photographe travaille par soustraction, il découpe dans le continuum spatial et temporel, isole, puis extrait une partie de la réalité visible. On peut parler de cadrage serré quand le sujet principal occupe la majeure partie de l'image, et de cadrage large, quand l'environnement ou le décor occupe une partie plus importante que le sujet ou l'objet photographié.
– Travailler autour de la notion et du processus de « cadrage », constitutifs de l'enregistrement photographique et déterminants dans la composition de l'image.
– Vous pouvez vous référer aux extraits de textes suivants :
· « Si le peintre part de la toile blanche et construit une image, la photographe part du désordre du monde et sélectionne une image. Face aux maisons, aux rues, aux gens, aux arbres et aux objets d'une culture, le photographe impose un ordre à la scène, simplifie un fouillis en lui donnant une structure. Il impose cet ordre en choisissant un point de vue, un cadrage, un temps d'exposition et un plan de mise au point. » [Stephen Shore, *Leçon de photographie*, Paris, Phaidon, 2007, p. 37.]
· « Après la question du rapport de l'image au réel, la question de son rapport à *l'espace* et au *temps*. Tout va tourner ici autour de la notion de *coupe*. L'image photographique, en tant qu'elle est indissociable de l'acte qui la fait être, n'est pas seulement une empreinte lumineuse, c'est aussi une empreinte travaillée par un geste radical, qui la fait tout entière d'un seul coup, le geste de la coupe, du *cut*, qui fait tomber ses coups à la fois sur le fil de la durée et dans le continuum de l'étendue. Temporellement en effet – nous l'a-t-on assez répété – l'image-acte photographique interrompt, arrête, fixe, immobilise, détache, décolle la durée, en

❙ Analyser l'*Autoportrait* de Florence Henri, réalisé en 1928 (ci-dessus) : « L'un de ces premiers autoportraits, s'il ne fait pas appel au miroir, propose un autre casse-tête visuel. Sur un fond géométrique, qui semble être une grande fenêtre, apparaît le visage de l'artiste étroitement encadré, comme pris entre deux barres métalliques. Au premier abord, l'image donne une impression de disproportion ; il s'agit presque d'un trompe-l'œil : comme une tête qui apparaîtrait à travers une étroite lucarne. Une observation plus attentive permet de distinguer les contours d'une chaise en métal, renversée. La bordure floue qui occupe la partie inférieure, dans le cadre, joue également un rôle déterminant dans cette confusion spatiale, puisque cet élément indéfini contribue à ôter toute profondeur à l'image. » [Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 10.]
Quel est l'effet produit par cette composition ?
Où se situe le visage de Florence Henri par rapport au cadre de la photographie ?
Comment Florence Henri parvient-elle à mettre en avant les formes rondes de son visage ? Peut-on parler d'opposition entre ce dernier et lignes droites de la composition ?
Comment utilise-t-elle les formes géométriques de ce siège provenant du Bauhaus ?
En quoi peut-on parler de cadre dans le cadre ?

❙ Travailler à partir de *Autoportrait* de Florence Henri, qui date de 1938 (en couverture du présent dossier), afin de mettre en relation les notions de cadre et cadrage.
– Vous pouvez vous appuyer sur cette citation : « Dans la réalisation de l'image, le rapport avec l'espace extérieur – au départ nécessairement lié à l'instantanéité temporelle de la prise de vue – devient plus complexe par la construction d'une sorte de "laboratoire de la vision" ; comme c'est le cas dans l'autoportrait (1938) […]. L'artiste y apparaît réfléchie dans un miroir encadré ; en réalité, le miroir est seulement simulé par le travail d'effacement, effectué sur le négatif, de l'espace qui entoure la figure. Le cadre devient une métaphore du cadrage, donc une métaphore du regard, tout comme le miroir est toujours, dans ses travaux, une métaphore de l'image photographique elle-même. » [*Florence Henri. Parcours dans la modernité, peintures / photographies, 1918-1979*, Toulon, Hôtel des Arts, 2010, p. 18.]
– Comparer cette photographie avec la prise de vue avant effacement, intitulée *Autoportrait* (1937 ; en ligne : https://alaloupe.wordpress.com/tag/florence-henri/).





Fernand Léger, 1934
Collection particulière, courtesy Archives Florence Henri, Gênes

Robert Delaunay, vers 1935
Collection particulière, courtesy Archives Florence Henri, Gênes

n'en saisissant qu'un seul instant. Spatialement, de la même manière, elle fractionne, prélève, extrait, isole, capte, découpe une portion d'étendue. La photo apparaît ainsi, au sens fort, comme une *tranche*, une tranche unique et singulière d'espace-temps, littéralement *taillée dans le vif*. Empreinte empruntée, soustraite à une double continuité. Petit bloc d'*étant-là*, petit saisissement d'ici-maintenant, dérobé à un double infini. On peut dire que le photographe, à l'extrême opposé du peintre, travaille toujours *au couteau*, passant, à chaque visée, à chaque prise, à chaque braquage, passant le monde qui l'entoure au fil de son rasoir. » [Philippe Dubois, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990, p. 153.]

❙ « Pourquoi – alors que, de nos yeux nous voyons un espace rond, et que la pellicule sensible, au fond de l'appareil enregistre une image ronde –, pourquoi avoir trituré les mécaniques jusqu'à ce qu'elles nous donnent une image carrée ou rectangulaire ? […] Constatons seulement que malgré tout ce que nous pouvons en dire, le renoncement à reproduire le monde tel que nous le voyons était dès l'origine dans l'acte photographique. On y cherchait surtout un monde pensable avec des axes de coordonnées, comme en mathématiques, et non un monde réel. La contre-épreuve nous en est donnée par les rares photos de forme ronde : leur cadrage les rejette dans l'espace fictif de la décoration, des bibelots, et ce sont les cadres orthogonaux qui nous semblent plus naturels, bien qu'ils soient incompatibles avec le vécu de notre regard. » [Jean-Claude Lemagny, « Les fenêtres », *Les Cahiers de la photographie*, n° 19, 1986, p. 35.]
– Rechercher, dans l'histoire de la peinture et de la photographie différents formes et formats de cadre.
– Rechercher dans l'exposition une photographie de Florence Henri qui ne soit ni carrée, ni rectangulaire. Quel effet produit ce découpage sur notre perception de l'espace ?

❙ Observer également les effets des cadrages dans les portraits composés par Florence Henri.
– Comparer le portrait de Fernand Léger (1934 ; ci-dessus à gauche) et celui de Robert Delaunay (vers 1935, à droite), présents dans l'exposition.
– Quel cadrage donne le plus l'impression de proximité et de monumentalité ?
– Pour quelle raison Florence Henri choisit-elle de photographier Robert Delaunay de plus loin ? Quel élément met-elle en relation avec le peintre ?

❙ Expérimenter les opérations de cadrage, en fabriquant et en utilisant des cadres en carton de différents formats.
– Depuis leur place autour de la table, les élèves regardent une image projetée, à travers le cadre positionné au plus près de leur œil. En fermant un œil, éloigner peu à peu le cadre.
– Choisir un cadrage dans l'image et dessiner l'image obtenue sur une feuille de papier.

❙ Réaliser une échelle des plans en six photographies (très gros plan, gros plan, plan rapproché, plan américain, plan moyen, plan d'ensemble), en photographiant par exemple un camarade de classe ou un objet présent dans la cour de récréation (cartable, pot de fleur…). L'échelle des plans se fera en utilisant, pour l'objectif, la même focale, en conservant le même axe de prise de vue et en choisissant soit le format horizontal, soit le format vertical. Il est conseillé de commencer par le très gros plan et de s'éloigner successivement pour chacun des plans suivants.
❙ Travail de pratique photographique : « Restez dans le cadre ! »
– Les élèves travaillent par groupe de deux (l'un est le photographe, l'autre le modèle, et inversement). Chacun leur tour, ils réalisent six photographies de leur camarade en respectant les contraintes et les consignes suivantes. L'objectif est d'expérimenter l'action de « cadrer » (se déplacer, tendre les bras, se baisser, se concentrer…) ainsi que l'incidence du cadrage sur la réception du sujet représenté. Contraintes : utiliser obligatoirement le noir et blanc, un cadrage horizontal, pas de zoom.

– Photographie 1, consignes : modèle debout. Cadrage obligatoire : les pieds du modèle doivent toucher le bas de l'image, le haut de la tête doivent toucher le haut de l'image.
– Photographie 2, consignes : modèle debout, tête baissée. Mêmes contraintes de cadrage.
– Photographies 3, 4, 5 et 6, consignes : le photographe s'approche progressivement du modèle, qui doit ajuster sa pose afin que son corps occupe le maximum de l'espace du cadrage, sans en sortir. À la suite du travail de prise de vue, organiser une séance d'échanges à partir de la projection des images réalisées.
– Prolonger la séquence de pratique photographique en prenant cette fois-ci comme thèmes « entrer dans l'image », « sortir de l'image », « occuper toute l'image », « dans un coin de l'image ».
La conception de cette séquence de travail est inspirée du travail de l'artiste Jacques Lizène, *Contraindre le corps à rester dans le cadre de l'image*, 1971. Elle a été élaborée par Sylvie Blocquaux-Formont, enseignante en arts plastiques au collège Marguerite Duras à Colombes (92).
– Vous pouvez prolonger le travail en visionnant avec les élèves le court-métrage de Joana Hadjithomas et Khalil Joreige, « Open the Door, please », 2006 (accessible en ligne sur abonnement : http://www.lekinetoscope.fr/tous-les-courts-metrages/open-door-please).

I Proposer aux élèves de réaliser des prises de vue sur le thème : « Un cadre dans le cadre » :
– À l'aide d'un cadre en bois ou en carton, cadrer une portion de l'espace de manière à en isoler un fragment et réaliser une prise de vue du dispositif. On pourra se référer au travail de Kenneth Josephson :
· *Chicago*, 1980 (en ligne : http://www.kochgallery.com/artists/contemporary/Josephson/josephson_gallery/new/10.html);
· *L.A.*, 1982 (en ligne : http://www.kochgallery.com/artists/contemporary/Josephson/josephson_gallery/03.html).
– Rechercher des éléments (mobiliers, fenêtres, portes, grilles, barrières) présents dans l'établissement scolaire qui pourraient constituer des cadres et réaliser des prises de vue en les incluant dans les images.

PERCEPTION, MULTIPLICATION ET FRAGMENTATION DE L'ESPACE

« L'espace photographique est pure illusion. Plus encore que celui du miroir si souvent convoqué par Florence Henri au rendez-vous de ses natures mortes, de ses autoportraits ou de ses créations publicitaires, il fuit, invente sur l'à-plat de la feuille photosensible une vertigineuse perspective de mondes qui ne sont réalistes que dans une vie d'images. S'il fallait garder un souvenir photographique de cette femme qui connut les plus importants mouvements artistiques du siècle et se consacra, calmement, aux mystères de la chambre noire, ce serait l'espace, et lui seul, qu'il faudrait mettre en cause. » [Christian Caujolle, « Florence Henri (1893-1982) », *Encyclopædia Universalis*; en ligne : http://www.universalis.fr/encyclopedie/florence-henri/]

« Dans le contexte de l'expérimentation photographique de Florence Henri centrée sur les miroirs – outils offrant de multiples perspectives –, mais aussi sur la répétition des objets et les différents plans qui se recoupent, ses natures mortes, réalisées à l'aide d'objets divers et variés – tous d'origine industrielle – et intitulées *Composition*, représentent un autre ensemble d'œuvres fondamentales. Ces "visions à plusieurs axes" confèrent un cachet personnel à ses photographies, qui se démarquent de la production du moment et font état d'un lien certain avec le postcubisme et le constructivisme. Rappelons d'ailleurs le caractère sériel des recherches de l'artiste, une dimension décisive qui exprime l'idée d'un processus exploratoire, la tentative d'épuiser les possibilités formelles des ressources qu'elle utilise. Cette caractéristique reste une constante tout au long de ses expérimentations ultérieures. » [Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 10-11.]

« L'autre voie pour dépasser la peinture statique et déployer le geste artistique dans l'espace et le mouvement, c'est la photographie. Ces artistes la pratiquent tous au cours des années 1920. L'appareil photo est alors moins considéré par eux comme un moyen d'expression ou de reproduction que comme un outil de vision, l'agent d'une nouvelle perception de l'espace, libérée des carcans perspectifs de la Renaissance, multidirectionnelle et infiniment mobile. Comme le proclame Moholy-Nagy : "[…] à travers la photographie (et plus encore le film), nous avons acquis de nouvelles expériences de l'espace, avec leur aide et celle des nouvelles écoles d'architecture nous avons atteint à l'élargissement et à la sublimation de notre appréciation de l'espace. Par la compréhension de la nouvelle culture de l'espace grâce aux photographes l'humanité a acquis le pouvoir de percevoir son entourage et sa vraie existence d'un œil neuf". Cette perception spatiale libérée et mobile s'exprime surtout dans les innombrables vues basculées, les plongées et contre-plongées tant prisées par le modernisme et permises alors par l'apparition des appareils de petit format. » [Olivier Lugon, « La photographie mise en espace », *Études photographiques*, n° 5, novembre 1998; en ligne : http://etudesphotographiques.revues.org/168]

I Travailler autour des photographies du *Pont transbordeur* de Marseille, caractéristiques des recherches des artistes d'avant-garde et des conceptions de la Nouvelle Vision, notamment :
· Florence Henri, *Marseille*, 1929 (ci-contre);
· László Moholy-Nagy, *Vue du pont transbordeur*, 1929;
· Germaine Krull, *Vue prise du pont transbordeur*, Marseille, 1926;



Marseille, 1929
Collection particulière,
courtesy Archives Florence Henri, Gênes

· Herbert Bayer, *Pont transbordeur*, Marseille, 1928 ;
· François Kollar, *Pont transbordeur*, 1934-1939.
– Comparer la *Vue du pont transbordeur* de Moholy-Nagy à la photographie intitulée *Marseille* de Florence Henri : Quels sont les points de vue et cadrages choisis par les photographes ? Que nous permettent-ils de voir ? Quels éléments composent la photographie ? Peut-on dire que le Pont transbordeur est le sujet de la photographie ? Quels sont les points communs entre le pont transbordeur et le médium photographique ?
– Vous pouvez vous appuyer sur le texte suivant :
« Posons le regard, un instant, sur cette image. Il s'agit de *Vue du pont transbordeur*, une photographie réalisée par László Moholy-Nagy, à Marseille, en 1929. Comme bon nombre de photographes issus de l'avant-garde européenne – de Germaine Krull à Herbert Bayer, en passant par Tim Gidal, Florence Henri ou Ergy Landau –, Moholy se rend vers la fin des années vingt dans la ville phocéenne pour y photographier le fameux pont construit en 1905 par Ferdinand Arnodin. Si cette *Vue* n'est pas la seule image réalisée par Moholy lors de son séjour marseillais – il y tourne également son premier film, *Marseille vieux port* –, elle est certainement la plus connue. Vanté pour ses qualités plastiques, le pont transbordeur fascine alors toute l'avant-garde européenne. En choisissant de le placer en couverture de *Construire en France. Construire en fer, construire en béton*, Sigfried Giedion en fait un emblème de la modernité : "bac en apesanteur au-dessus de l'eau. Mobile, suspendu par des câbles à la passerelle, il assure le trafic entre les deux rives du port. Il faut y voir non pas une "machine" mais un édifice qui ne peut être gommé du panorama de la ville dont il constitue le fantastique couronnement. Sa relation à la ville ne peut toutefois s'appréhender ni "spatialement" ni "plastiquement". D'où l'apesanteur des rapports et des interpénétrations. Les frontières de l'architecture s'estompent". Que László Moholy-Nagy, après avoir mis en page le livre de Giedion, vienne lui-même photographier cette "architecture-machine" que toute l'avant-garde européenne érige alors au rang d'icône de la modernité n'est certainement pas un fait anodin. Il suggère que le pont transbordeur, à l'image de la tour radio de Berlin photographiée un an auparavant, apparaît bien aux yeux de Moholy, comme un "objet" idéal pour expérimenter les principes de la Nouvelle Vision. » [Philippe Simay, « Double Vue, Moholy-Nagy et le pont transbordeur », in Philippe Simay, Olivier Lugon, François Bon (dirs.), *Le Pont transbordeur de Marseille. László Moholy-Nagy*, Paris, CIPH/INHA, Édition Orphis, 2013 ; en ligne : http://www.academia.edu/5251919/Double_vue._Moholy-Nagy_et_le_pont_transbordeur]
– Afin de développer l'analyse de la perception et de la représentation de l'espace en photographie, au travers des différents points de vue et cadrages choisis par les photographes, vous pouvez retrouver plusieurs images en ligne sur le portail de la photographie Arago (www.photo-arago.fr), en inscrivant « Pont transbordeur » dans le moteur de recherche.
– L'œuvre de Germaine Krull fera l'objet d'une rétrospective au Jeu de Paume du 2 juin au 27 septembre 2015, conçue par l'historien de la photographie Michel Frizot, qui en présente ainsi le projet : « Germaine Krull (1897-1985) est une des photographes les plus connues de l'histoire de la photographie, pour sa participation aux avant-gardes des années 1920-1940, et l'une des femmes-photographes les plus célèbres. La publication de son portfolio *Métal* en1928, sa présence à l'exposition "Film und Foto" en 1929 sont les événements les plus souvent rappelés, qui l'inscrivent de fait comme l'une des égéries de la "modernité photographique" […].
Il est essentiel de montrer que Germaine Krull travaille constamment en vue de la publication de ses photographies : on sait l'importance du magazine *VU* lancé en 1928, auquel elle participe dès le début (280 photographies reproduites dans *VU*), et qui lui permet d'élaborer, avec Kertész et Lotar, cette forme du "reportage" qui lui convient tellement. Mais afin de vivre de ses



Fenêtre, 1929
Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek

photographies, elle participe à de nombreuses autres publications, comme les magazines *Jazz* (76 photographies sur 17 numéros), *Variétés, Paris-Magazine, Art et Médecine, Voilà, L'Art vivant, La France à table*, etc. » [Communiqué de presse de l'exposition « Germaine Krull », Paris, Jeu de Paume, 2015.]

❙ Analyser la manière dont Florence Henri intègre le miroir dans ses photographies, et comment le miroir devient un outil de fragmentation de l'espace et de multiplication des points de vue, par l'étude de l'image intitulée *Fenêtre* (1929, ci-dessus). Quel effet produit la présence du miroir ? Quel lien peut-on établir entre ces expérimentations photographiques et les recherches des peintres cubistes ?

❙ Dans les œuvres suivantes, observer la manière dont le miroir permet aux artistes de multiplier les points de vue et de transformer notre perception de l'espace :
· Diego Vélasquez, *Les Ménines*, 1656 ;
· Édouard Manet, *Un bar aux Folies-Bergère*, 1881-1882 ;
· Henri Matisse, *Intérieur aux aubergines*, 1911 ;
· Juan Gris, *Le Lavabo*, 1912 ;
· Robert Morris, *Mirrored Cubes*, 1965 ;
· Robert Smithson, *Déplacements de miroirs*, 1969 ;
· Michelangelo Pistoletto, *Raggerra di Specchi (couronne de miroirs),* 1973 ;
· Jeppe Hein, *Simplified Mirror Labyrinth*, 2005.

– Dans les tableaux de Vélasquez, de Manet et de Matisse, l'espace du miroir correspond-il à l'espace représenté ou ouvre-t-il un autre espace ? Est-il utilisé pour étendre l'espace pictural ? Créer une confusion optique, une illusion ?
– Dans *Le lavabo*, datant de 1912, Juan Gris joue avec la notion de miroir sur plusieurs niveaux. D'une part, conformément au principe du collage cubiste, il intègre un miroir réel dans son tableau. Repérer le miroir. Est-il facilement visible sur la reproduction du tableau ? Pourquoi ? D'autre part, la fragmentation du sujet n'évoque-t-elle pas l'effet d'un miroir brisé ? En quoi cet effet entre-t-il en résonnance avec le collage du miroir ? En quoi l'introduction de miroirs perturbe-t-il l'espace de la représentation ? Quel autre espace le miroir intègre-t-il à l'œuvre ?
– Cette idée est reprise et développée à partir des années 1960. Dans les œuvres de Morris, Smithson, Pistoletto et Hein, quelle place a le miroir ? Quel effet produit sa multiplication ?
– Vous pouvez vous appuyer sur cette citation de Michelangelo Pistoletto : « Alors même que nous pouvons dupliquer toute chose grâce à la réflexion du miroir, nous ne pouvons dédoubler ce dernier. Si nous voulons obtenir un double du miroir, il nous faudra le couper en deux : une partie se réfléchissant dans l'autre pourra produire une multiplication du miroir, jusqu'à l'infini. Dans la division de l'unité, de l'unicité représentée par le miroir, réside le principe de multiplication ». [Extrait de Michelangelo Pistoletto, *Mots*, Musée départemental de Rochechouart, Le Creux de l'Enfer, Centre d'art contemporain de Thiers, Centre d'art contemporain de Vassivière en Limousin, 1993, p. 103.]

❙ Réaliser des prises de vue photographiques dans un espace ou une architecture spécifique (Jeu de Paume, établissement scolaire, bibliothèque).
– Après avoir étudié les volumes, les espaces, les matières (transparentes, réfléchissantes, opaques) et la luminosité, choisir un point de vue qui permette de rendre visibles sur la même image au moins deux espaces dans ce lieu. À l'aide d'un miroir placé dans le champ de la photo, inclure un troisième espace dans l'image.
– Prolonger cette expérience au laboratoire par un travail sur le négatif ou avec des logiciels de traitement d'images en jouant sur la multiplication, la superposition, l'incrustation…
– Observer ce que ces rencontres provoquent ou permettent.

❙ Depuis le début du XX[e] siècle, de nombreux photographes ont aussi expérimenté les possibilités plastiques des reflets, soit en jouant avec les surfaces réfléchissantes des rues (vitrines, rétroviseurs…), soit en introduisant des miroirs dans leurs compositions.
Dans les images suivantes, observez l'utilisation et la fonction des reflets, la place du champ, hors-champ, contre-champ dans notre perception de l'espace :
· Eugène Atget, *Au tambour, quai de Tournelle*, 1908 ;
· Alvin Langdon Coburn, *Vortographs*, 1916-1917 ;
· Florence Henri, *Composition,* 1928 (p. 50) ;
· André Kertész, *Distorsions*, 1933 ;
· Lee Friedlander, *Hillcrest*, New York, 1970 ;
· Jeff Wall, *Picture for Women*, 1979.



Vitrine
1930-1935
Collection particulière
Courtesy Archives Florence Henri, Gênes

Miroirs et reflets sont également des éléments récurrents dans le genre de l'autoportrait. Associer et comparer le dispositif mis en scène par Johannes Gumpp dans son *Autoportrait* de 1646 (voir la citation p. 29-30 dans la partie « Approfondir l'exposition ») avec les autoportraits suivants :

· René Magritte, *La Reproduction interdite*, 1937 ;
· Jacques Henri Lartigue, *Autoportrait, Rouzat*, juillet 1923 (image et dossier en ligne : http://www.jeudepaume.org/pdf/DossierEnseignants_Lartigue.pdf) ;
· Ilse Bing, *Autoportrait aux miroirs*, Paris, 1931 (reproduction en ligne : http://alaloupe.wordpress.com/2010/01/).

« Dans ces milieux voués à la recherche artistique, les photographies deviennent une façon de s'affirmer et de se stimuler. Il n'est donc pas étonnant que les artistes de l'époque aient réalisé autant d'autoportraits ; c'était une forme d'introspection, générée ou alimentée par l'enthousiasme d'une participation collective à des recherches d'avant-garde. C'est dans ce cadre général qu'il convient de situer les nombreux autoportraits de Florence Henri. » [Susan Kismaric, « Florence Henri : la photographe et son masque », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 179-180.]
Poursuivre l'étude des autoportraits photographiques au miroir à travers ces images (consultables en ligne) :

· Florence Henri *Autoportrait*, 1928 ;
· Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1929 ;
· Herbert Bayer, *Autoportrait*, 1932 ;
· Berenice Abbott, *Autoportait avec distorsion*, vers 1945 ;
· Eve Arnold, *Self-Portrait in a Distorting Mirror, 42nd Street, New York*, 1950 ;
· Willy Ronis, *Autoportrait aux flashes*, Paris, 1951 ;
· Imogen Cunningham, *Self-Portrait on Geary Street*, 1958.

ressources en ligne autour du miroir

Ce thème peut être abordé de manière transdisciplinaire en histoire des arts.

– « Florence Henri, miroir, réflection et autoportrait », présentation en images sur http://lapetitemelancolie.com/2011/09/22/florence-henri-miroir-reflection-et-auto-portrait/
– Corpus d'images, autour du miroir dans la photographie et dans la peinture : http://wodka.over-blog.com/article-2839379.html
– Choix de textes pour constituer une séquence sur le miroir : http://www.weblettres.net/spip/spip.php?article585
– Séquence de cours « L'apparition du miroir » dans « Espace-Art-Collège » de Maxime Fauvel : https://sites.google.com/site/espaceartcollege/l-apparition-du-miroir
– Dossier « Miroir et symétrie au CE2 », proposé par l'IREM de Montpellier, pour découvrir par des observations et des expériences, les principales propriétés des miroirs-plans : http://www-irem.ujf-grenoble.fr/revues/revue_n/numero.php?num=39
– Pistes pédagogiques autour du portrait, réalisées par la Bibliothèque nationale de France : http://classes.bnf.fr/portrait/pistes/chap1/index.htm

« La nature morte est une peinture qui représente des objets inanimés. Longtemps considérée comme un genre mineur (dans la hiérarchie des genres de peinture, Le Brun, au XVII[e] siècle, la mettait à l'avant-dernière place), elle a aujourd'hui acquis ses lettres de noblesse. Dénuée de toute anecdote, de toute action, elle est considérée comme étant le genre le mieux à même de révéler l'existence propre des formes, des couleurs et des valeurs dans la lumière.
[…] Mais c'est Cézanne qui trouvera dans la nature morte un des thèmes essentiels de la création picturale et un champ d'expériences toujours renouvelées. Les objets, les fruits (surtout des pommes) lui offrent "un domaine objectif de couleurs et de formes d'une évidente richesse sensuelle" [Meyer Shapiro, "Les Pommes de Cézanne", in *Style, artiste et société*, Paris, 1982]. Ses nombreuses natures mortes qui s'échelonnent tout au long de son activité picturale et jusqu'aux dernières années de sa vie doivent être considérées comme des études consacrées aux divers problèmes picturaux : le rendu du volume sur une surface bidimensionnelle, les rapports des objets avec leur environnement spatial, la nécessité des déformations pour restituer dans sa vérité la réalité perceptive, et enfin le rôle de la couleur et de la lumière dans la représentation de la forme.
À la suite de Cézanne, les cubistes voient dans la nature morte le moyen privilégié pour résoudre en peinture les problèmes de la représentation spatiale. Ils montrent les objets à partir de plusieurs points de vue



Composition, 1928
Bauhaus Archiv, Berlin
Photo © Bauhaus Archiv

à la fois et en relation étroite avec leur environnement (les fonds neutres des natures mortes du XVIIe siècle disparaissent pour laisser place à des fonds très travaillés par des jeux de plans imbriqués). » [Étienne Souriau, *Dictionnaire d'esthétique*, Paris, PUF, 1990, p. 1058-1059.]
– Rechercher dans l'exposition les photographies de Florence Henri intitulées « Composition Nature morte » ou « Composition », dans lesquelles l'artiste a utilisé un, deux ou trois miroirs.
– Lister les éléments rassemblés dans chacune de ces mises en scène.
– Distinguer les objets de leurs reflets et s'interroger sur la disposition des miroirs au moment de la prise de vue.

❙ Le parcours de Florence Henri se caractérise par des passages et des échanges entre la pratique picturale et l'expérimentation du médium photographique.
– Vous pouvez analyser et comparer notamment l'huile sur bois intitulée *Tableau Composition*, peint en 1925-1926 (p. 19) et la photographie *Composition Nature morte*, qui date de 1929 (p. 18).

❙ Séquence de travail autour de la représentation d'une nature morte en dessin et en photographie :
– Demander aux élèves d'apporter des fruits et des légumes en étant attentifs à varier les formes, les couleurs et les matières.
– Les solliciter pour agencer les fruits et légumes sur une table dans l'optique qu'ils s'installent autour en ayant des points de vue différents. Afin de les aider à composer leur mise en scène, mettre à disposition des boîtes sur lesquelles poser les fruits et légumes, qui permettront de faire varier les plans, de créer de la hauteur et des effets de perspective.
– Représenter tout d'abord cette nature morte par le dessin, en utilisant la perspective géométrique à point de vue unique et en tentant d'être au plus près de l'observation du visible, puis réaliser une photographie en noir et blanc depuis le même point de vue. S'interroger sur les particularités de ces deux médiums et leur manière de rendre compte d'un même sujet.
– Photographier ensuite cette même composition, à partir de différents points de vue. Composer des assemblages avec les images réalisées de plusieurs manières : par superposition (en travaillant avec des calques), par collage (en découpant préalablement les différents points de vue), par succession (en travaillant sur une présentation indiquant une séquence).
– Vous pouvez également placer un ou plusieurs miroirs à l'intérieur de cette nature morte, afin de multiplier les angles de visions. Comparer cette approche avec les précédents assemblages.
– Prolonger enfin ce travail en partant d'images déjà publiées : découper des images de fruits, légumes, denrées alimentaires et objets dans des magazines et des publicités et réaliser des compositions en collant ces différents éléments.
– Vous pouvez également prendre en photo les différentes compositions réalisées, afin de les comparer et d'observer les variations.

ressources pédagogiques autour du genre de la nature morte
– Dossier pédagogique sur le thème de la nature morte du musée des Beaux-Arts de Nancy : http://www1.nancy.fr/fileadmin/user_upload/culturelle/service-des-publics-musees/scolaires-ressources-enseignants/2014-dossier-enseignant-nature-morte.pdf
– Séquences et activités « La nature morte : pratique artistique et histoire des arts » : http://pedagogie.ac-toulouse.fr/lotec/EspaceGourdon/SPIP/spip.php?article373
– « La nature morte du XVIe siècle au XXe siècle », introduction, iconographie et activités pédagogiques : http://circvaldereuil.spip.ac-rouen.fr/spip.php?article320
– Dossier pédagogique du Centre Pompidou autour de l'objet : http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ens-objet/ens-objet.htm#01

COLLAGE ET MONTAGE

« À partir de 1929, sans doute encouragée par le bon accueil de son œuvre photographique, Florence Henri aborde une étape créative particulièrement fructueuse : tout en conservant le concept de la composition comme axe central de ses recherches formelles, elle explore plus spécifiquement la reproduction fragmentée de la réalité. Elle travaille alors avec des morceaux de miroir et différents objets, non plus d'origine industrielle mais provenant désormais de la nature – feuilles, fleurs, tiges, coquillages. Par ailleurs, elle introduit un nouvel outil dans son travail, le collage, soulignant ainsi son intérêt pour des images autonomes qui s'éloignent d'une simple reproduction de la réalité tout en mettant l'accent sur le travail conceptuel de l'artiste. » [Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes,* 1927-1940, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 17.]

Le verbe *monter* est un terme technique emprunté à la bijouterie. Il est repris et adapté aux arts visuels dans les années 1910.
« Monter, *en terme de Bijoutier*, c'est proprement l'action d'assembler et de souder toutes les pièces qui entrent dans la composition d'un ouvrage. » [Denis Diderot et Jean Le Rond d'Alembert, *L'Encyclopédie, dictionnaire raisonné des arts et des sciences,* Paris, 1751-1772.]

« Selon la définition commune, le photomontage désigne un montage ou collage réalisé à partir de plusieurs images photographiques. Le vocable provient du mot allemand *Fotomontage*. Les artistes dada à Berlin l'ont adopté en référence à la culture industrielle pour désigner les travaux d'assemblage de papiers divers et de photographies, en majorité des reproductions issues de la presse. Ainsi le dadaïste Raoul Hausmann revendiquera avoir eu dès 1918 l'idée de "faire des tableaux entièrement composés de photos découpées".
Le terme de photomontage recouvre des procédés de montage de photographies extrêmement variés : assemblage lors du tirage de plusieurs négatifs, collage de différents éléments d'origine photographique ou encore reproduction d'un tel collage pour en homogénéiser la structure ou le diffuser. Photocollage, collage de photographies et collage photographique font plus précisément allusion à un objet constitué de plusieurs photographies – originales ou reproductions – assemblées avec un adhésif ou tout autre moyen de fixation.
Par son mode de fabrication un photocollage est une image tridimensionnelle et unique.
Les mouvements artistiques d'avant-garde de la première moitié du XXe siècle découvrent avec le photomontage un moyen d'expression privilégié. Dadaïstes, futuristes, constructivistes, surréalistes le pratiquent selon des procédés très divers : assemblage ou surimpression de différents négatifs lors du tirage, collages d'images photographiques. Ces montages sont conçus soit comme des objets uniques, soit comme des matrices pour la reproduction éditoriale notamment. Ils sont composites : les images photographiques côtoient bien souvent dessin, peinture et typographie. » [Laurence Martin, « Photomontage », in *Vocabulaire technique de la photographie*, Paris, Marval / Paris-Musées, 2008, p. 394-396.]

« Le principe du montage acquiert surtout une extrême importance théorique, soulignée et analysée par de nombreux écrivains, d'Ernst Bloch aux théoriciens du cinéma soviétique. On se met à voir en lui la forme de composition centrale du modernisme, dont l'invention aurait pour le XXe siècle une portée conceptuelle et symbolique comparable à la mise en place du système perspectif à la Renaissance. Tout en lui en effet serait en phase avec le monde et la pensée contemporaine, avec cet univers urbain marqué par le contraste, la fragmentation, la simultanéité, la circulation accélérée des informations et des corps, ainsi qu'avec un âge industriel fondé sur la production mécanisée, soit l'assemblage d'éléments préfabriqués, système qu'il étend jusqu'à la création artistique. Son rayonnement va dès lors dépasser de beaucoup la photographie, ou même le cinéma. Dans tous les domaines, des artistes vont se réclamer de lui, et dans la photographie elle-même, son principe – la rencontre organisée d'images originellement étrangères l'une à l'autre – va s'étendre jusque dans la pratique de la série ou la mise en page des illustrés. » [Olivier Lugon « Le photomontage une forme moderne du réalisme », in *La photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939),* Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p 209.]

❙ Avec la *Nature morte à la chaise cannée*, 1912 (Musée Picasso Paris), Picasso introduit pour la première fois un élément réalisé photomécaniquement dans une représentation picturale : un morceau de toile cirée qui reproduit un cannage de paille. Cette œuvre ouvre la voie au photomontage, technique qui va fortement se développer après-guerre dans les mouvements d'avant-garde.
– Travailler sur les notions de présentation et de représentation en définissant ce qui est « présenté » ou « représenté » dans cette œuvre (les lettres, la toile cirée, la table, le cannage, la corde qui sert de cadre, le journal, le tableau lui-même…).
– Quel rôle joue la toile cirée ? Aide-t-elle à renforcer l'illusion figurative ? Perturbe-t-elle la cohérence ou l'homogénéité du tableau ?
– En quoi le procédé du collage conduit-il à produire des contrastes et des chocs visuels ?



Rome, 1933-1934
Collection particulière, courtesy Archives Florence Henri, Gênes

ressource pédagogique
–Séance de travail autour du photomontage pour les classes de cinquième proposée par l'académie de la Réunion : http://artspla-site-austral.ac-reunion.fr/spip.php?article438est

❙ Afin d'étudier les différentes approches du photomontage développées par les artistes d'avant-garde et leurs enjeux esthétiques, sociaux et politiques, comparer et analyser les photomontages suivants :
· Hannah Höch, *Coupé au couteau de cuisine dans la dernière époque culturelle de l'Allemagne, celle de la grosse bedaine weimarienne*, 1919-1920 ;
· Gustav Klucis, *Spartakiades*, 1928 ;
· John Heartfield, *Comme au Moyen Âge… Ainsi sous le III*e *Reich*, 1934 ;
· Florence Henri, *Composition*, *The Glory That Was Greece*, vers 1933 (p. 27).
Ces quatre œuvres réalisées dans les années 1920-1930 résultent toutes de procédés de photomontage.
Les intentions qui sous-tendent leur réalisation sont cependant très différentes et la perception que le spectateur en a diffère fortement d'une image à l'autre.
– Analyser les compositions de ces images. Comment peut-on les qualifier ? Anarchiques, épurées, dynamiques, classiques, symétriques ?
– Ces images sont-elles immédiatement compréhensibles ? Quels effets produisent chacun de ces photomontages sur le spectateur ?
– Parmi ces œuvres, quelles sont celles qui tentent de dissimuler les procédés de montage ? Quelles sont celles qui, au contraire, les mettent en avant ? Quels sont les éléments qui permettent d'identifier le photomontage (découpe, collage, incohérence lumineuse, désordre dans la construction de la perspective) ?
– Étudier le contexte historique et politique de production de ces œuvres. De quelle manière les artistes font-ils allusion, ou pas, à ce contexte ? Ces photomontages vous paraissent-ils critiques, enthousiastes, inspirés ou peu concernés par ces réalités sociales et politiques de l'époque ? En quoi les titres jouent-ils un rôle dans

❙ Observer et analyser les photocollages réalisés par Florence Henri, entre 1933 et 1935, à partir de ses photographies du Forum romain prises au cours de l'hiver 1931-1932 :
« Il s'agit là de collages réalisés à partir de morceaux de photos qu'elle rephotographie et développe tels quels, sans retoucher ni chercher à dissimuler le liseré blanc des fragments de photos découpées.
En observant ses prises de vue faites à Rome, et surtout au Forum, nous ne pouvons que constater l'attirance de l'artiste pour ce paysage archéologique, constitué au fil des siècles, qui s'offre tel un gigantesque collage aux yeux du visiteur. Conformément à son approche artistique, à sa compréhension du langage photographique et à son utilisation de la composition, Florence Henri ne se limite pas à documenter les ruines classiques et les monuments de la ville, mais décide de s'occuper elle-même de la juxtaposition des éléments architecturaux – vestiges de sculptures, colonnes ou pierres tombales –, donnant ainsi naissance à son propre album romain. » [Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 17-18.]

❙ « Des éléments de réalité sont rendus abscons par l'intermédiaire de l'art. Ce n'est pas l'art que la réalité rend insolite, c'est la réalité qui devient insolite à travers l'art. » [Werner Spies, « Les manifestations dada à Cologne », in *Paris-Berlin*, Paris, Centre Pompidou, 1978, p. 201.]
– Proposer aux élèves de comparer les trois photomontages suivants (reproduits en ligne sur le portail de la photographie Arago – www.photo-arago.fr –, rubrique « Technique », à l'article « Photomontage », « Voir la sélection ») :
· Raoul Ubac, *La Rue derrière la gare*, 1936 ;
· Florence Henri, *Rome*, 1933-1934 (ci-dessus) ;
· Dora Maar, *29 rue d'Astorg*, vers 1936.
– Définir le terme « insolite » et rechercher des synonymes. En quoi ces trois photomontages créent-ils une forme d'insolite ?
– Proposer, en s'appuyant sur ces trois images et sur les textes présents dans ce dossier dans la partie « Approfondir », une approche de la notion de « surréalisme ».
– Comparer ces photomontages aux tableaux de Giorgio De Chirico tels que *Malinconia (Mélancolie*, 1912) ou *Composition métaphysique* (1950-1960 ; reproduction en ligne : http://www.photo.rmn.fr/C.aspx?VP3=SearchResult&VBID=2CO5PCOV1F4N). Peut-on parler de montage pictural ?

l'interprétation que l'on peut faire de l'image ? Dans quelle mesure participent-ils aussi du collage ?
– Vous pouvez vous référer à la citation suivante :
« Par suite des besoins sociaux de notre époque et du fait que les artistes se familiarisèrent avec les techniques nouvelles, le photomontage apparut dans les années suivant la Révolution et se développa par la suite. Tandis que cette technique avait été employée sensiblement plus tôt en Amérique pour la publicité, et qu'en Europe les dadaïstes l'avaient utilisée pour ébranler l'art bourgeois, ce n'est qu'en Allemagne qu'il fut utilisé à des fins politiques. C'est seulement ici, avec nous, que le photomontage acquit une orientation clairement sociale. » [El Lissitzy, « Der Künstler in der Produktion », Proun, 1927, cité par Benjamin Buchloh dans « faktura et factographie », in *Essais historiques 1*, Villeurbanne, Art éditions, 1992, p. 96.]

▌Proposer aux élèves d'associer deux images représentant deux univers différents (voire antinomiques) ou deux images représentant un sujet identique à deux moments différents en utilisant plusieurs techniques :
– La surimpression : en photocopiant les deux images sur du papier calque, et en réalisant un relevé sur une troisième feuille de la rencontre produite, ou en utilisant un logiciel de retouche d'image (téléchargeable gratuitement : http://phototrend.fr/2009/11/mp-57-realiser-une-double-exposition-ou-surimpression).
– Le tissage : choisir deux photographies de même taille qui ont été réalisées par les élèves ou prélevées dans des magazines : une des images est découpée en bandelettes verticales (1 cm environ) et l'autre en bandes horizontales. Le montage se fait ensuite comme un tissage en prenant une bande sur deux pour chaque image : une bande verticale passe une fois sous une bande horizontale, une fois par dessus et ainsi de suite.
– L'activité peut aussi être réalisée en associant une photographie et un dessin ou une photographie et un texte.

▌Travailler autour des photographies de Florence Henri intitulées *Vitrine* et prises à Paris vers 1930 (p. 49).
« Florence Henri, elle aussi, arpente Paris avec son appareil, mais ses images traduisent une préoccupation différente de celle des autres photographes. Elle ne cherche pas à faire état de l'agitation de la vie urbaine moderne, à documenter ses monuments ou à transmettre la poésie de ses rues. Fidèle à son souci de construction, elle trouve dans les reflets des vitrines des boutiques le même esprit qui anime ses compositions avec miroirs réalisées en studio. Cette fois, c'est le cadre de la vitrine lui-même qui lui permet d'isoler de leur environnement ces « compositions trouvées » où se superposent plusieurs images. La vitre joue ici un double rôle : d'un côté, sa transparence permet de capter l'intérieur ; de l'autre, sa surface réfléchissante renvoie aussi l'image extérieure, qui se superpose à la première. » [Cristina Zelich, « L'œuvre photographique de Florence Henri au sein des avant-gardes », in *Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*, Paris, Jeu de Paume / Arles, Photosynthèses, p. 19.]
– Rapprocher ces images de celles de la série *Reflections* de Lisette Model, qui a été l'élève de Florence Henri. Lisette Model qualifiait ces photographies de vitrines, qu'elle a réalisées à New York en 1939, de « photomontages naturels ». Expliquer et discuter cette expression. Vous pouvez pour cela vous appuyer sur la citation suivante :
« Dans *Reflections*, Model pointe son objectif sur les devantures de magasins, sur les vitrines desquelles se reflètent les allées et venues des piétons et l'architecture des gratte-ciel. Sans autre intervention que le cadrage, Model superpose dans une même image plusieurs réalités physiquement éloignées les unes des autres, à la façon d'un collage : les objets exposés en vitrine se mêlent aux reflets des passants et des immeubles du trottoir d'en face, le tout sur un même plan, de façon à rendre le brouhaha, l'activité commerciale, et, en même temps, l'aspect grandiose et chaotique de la ville ». [Cristina Zelich, « Lisette Model : un regard au-delà des conventions », in *Lisette Model*, Paris, Jeu de Paume, Madrid, Fundación MAPFRE, p. 19.]
– Proposer aux élèves de réaliser des « photomontages naturels » à partir de l'environnement immédiat de leur établissement scolaire.
– Leur demander de produire trois types de photographies :
· Une image qui renforce la sensation de confusion.
· Une image qui, au contraire, donne l'impression que les jeux de reflets participent d'une composition structurée.
· Une image qui donne à voir une réalité insolite, fantomatique, de sensibilité surréaliste.

▌Travailler la notion de « cadavre exquis », jeu littéraire inventé en 1925 par les surréalistes.
Vous pouvez vous appuyer sur la définition qu'en donne le *Dictionnaire abrégé du surréalisme* (Paris, José Corti, 1969) : « Jeu qui consiste à faire composer une phrase, ou un dessin, par plusieurs personnes sans qu'aucune d'elles puisse tenir compte de la collaboration ou des collaborations précédentes. »
– Partir de la première phrase qui a résulté de ce jeu et qui lui a donné son nom : « Le cadavre – exquis – boira – le vin – nouveau ».
– Réaliser, en classe de littérature, des « cadavres exquis ».
– Utiliser cette méthode collective pour produire également des « cadavres exquis » en images :
– Vous pouvez vous référer à ceux dessinés par Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise et Man Ray (voir par exemple « Nude » de 1927, reproduite en ligne : http://www.moma.org/learn/moma_learning/max-ernst-levade-the-fugitive).
– Vous pouvez également en réaliser à l'aide d'images découpées ou de photographies faites par les élèves au préalable. Il s'agit d'utiliser des images suivant une stricte typologie (visage, buste, bras, jambes, pieds pour une figure humaine ou gueule, corps, pattes, ailes, etc. pour un animal) qui seront ensuite assemblées par les lois du hasard et de l'imagination collective.

❙ En français et en littérature, rechercher des procédés ou des effets de montage. Vous pouvez vous référer au texte suivant :
« Une œuvre d'art écrite, ou en tout cas une œuvre d'art imprimée (et donc “reproduite mécaniquement”) peut-elle être traitée comme un photomontage ? Nous ne voulons donner que des indications indirectes dans la mesure où les possibilités positives ne rencontrant aucun obstacle, leurs applications esthétiques pratiques n'ont pas à être fixées par de scolaires directives, mais doivent être approchées de façon purement créative. Quoi qu'il en soit, qu'est-ce qui interdit que les romans ou les œuvres historiques ne soient pas, même extérieurement, “assemblés” de façon artistique ?
La littérature de montage n'existerait-elle pas déjà dans le mot et l'image ? […] La structure habituelle du roman n'est-elle pas un montage ? […] Et pourquoi ne pas faire des livres de poésie photographique ? Ne pas utiliser toutes ces belles possibilités non encore réalisées – matérialiser avec délicatesse et légèreté tous les contes et toute la magie du poème par le biais du nouvel art photographique ! » [Marc Maurus, « Où est donc la littérature de montage ? », 1929, in Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1997, p. 225-226.]

❙ Le « roman de montage », expression inventée en 1932 pour définir *42e Parallèle*, de John Dos Passos, se caractérise par une série de procédés narratifs et discursifs qui remettent en question la linéarité et la clarté du récit. Ce type de montage narratif repose sur divers procédés : insertion ostensible de documents non-narratifs, multiplication des intrigues narratives et éclatement de la temporalité, diversification des instances narratrices, enfin tendance à la répétition de séquences. L'un des multiples enjeux de ces nouvelles formes de narration romanesque est de remettre en cause le statut du personnage.

« ACTUALITÉS XIV

WILSON CONSULTERA
LES COMMERÇANTS

il avoue avoir jeté une bombe une femme de la police se saoule après une heure du matin a perdu sur le blé tué comme cambrioleur.
le président saisit le pétard et tira l'amorce. Un torrent de pastilles de gomme dorées tomba sur la table ! alors jetant un coup d'œil sur la lettre le Chef du Pouvoir Exécutif lut : « N'en mangez pas trop parce que Maman dit que si vous en mangez trop vous tomberez malade. »

Je ne serais pas surpris de découvrir après une enquête détaillée que la bombe qui a explosé aujourd'hui était destinée à John D. Rockefeller dit l'inspecteur de police Max Schnittberger.

Le nouveau bonheur d'Isadora Duncan.

Des fauteurs de troubles, membres des Travailleurs Industriels du Monde, envahirent la salle où l'on fêtait l'anniversaire de Garibaldi, à Rosenbank Staten Island, ils insultèrent le drapeau italien, malmenèrent et frappèrent à coups de matraque des membres de la société italienne de tir et auraient traîné dans la boue le drapeau américain si

Les pommes de terre blanches en baisse

Six jeunes baigneuses déshabillées pochent l'œil d'un ignoble individu

DÉVOILE LES CAUSES D'INQUIÉTUDE
DANS LE MONDE DU TRAVAIL

“Je suis un animal suisse allant en Amérique », et le flic appela un taxi.
______________” »

[John Dos Passos, *42e parallèle*, Paris, Gallimard, 1951, p. 49.]

– Dans quelle mesure les phrases qui constituent ce texte peuvent être considérées comme des fragments documentaires ?
– Expliquer comment ce chapitre « Actualités XIV » produit un effet de violence et d'absurdité. Pourquoi le procédé de montage crée cet effet de dislocation et de fragmentation du discours ?

❙ D'autres œuvres romanesques importantes de l'entre-deux guerres recourent à ce procédé du montage, comme *Ulysse* (1921) de James Joyce, *Le Paysan de Paris* de Louis Aragon (1926), *Berlin Alexanderplatz* (1929) d'Alfred Döblin ou *L'Espoir* (1937) d'André Malraux.
– Replacer ces œuvres dans leur contexte historique : en quoi les évolutions sociales, politiques et technologiques des années 1920 expliquent-elles ces partis pris esthétiques ?
Vous pouvez vous appuyer sur la citation suivante de Louis Aragon : « Attention à la période qui vient ! Ce monde déjà se lézarde, il a en lui quelque principe de négation ignoré, il craque. Suivez la fumée qui s'élève, les coups de fouets des spectres au milieu de l'univers bourgeois. Un éclair est couvé sous les chapeaux melons. Il y a vraiment de la diablerie dans l'air. » [Louis Aragon, « La Peinture au défi », in *Aragon : Œuvre poétique*, tome 2, livre 5, Paris, Messidor/Club livre Diderot, 1989, p. 433.]
– En empruntant des phrases courtes aux discours publicitaires présents dans la presse, sur Internet, sur les affiches dans la rue, réaliser un texte polémique, satirique ou simplement représentatif de notre époque.

❙ Développer l'étude du montage dans le domaine des images en mouvements et du cinéma :
« Dans *L'Inhumaine* (1924) Marcel L'Herbier est plus radical encore, puisqu'il intègre dans des séquences de montage accéléré des plans totalement abstraits. Lorsque l'héroïne “ressuscite”, dans l'atelier d'un savant fou, on assiste à une suite de mouvements qui, réellement, n'ont de fonction que sensible, hors



Composition abstraite (aux roues), 1928-1929
Don de la galerie Martini et Ronchetti
avec le concours de l'artiste, 1978
Centre Pompidou, Paris
Musée national d'Art moderne /
Centre de création industrielle

toute volonté de représentation concrète. Un balancier de métal, des pistons, des lumières brusquement changeantes, et même quelques plans entièrement blancs, entièrement noirs ou jaunes, viennent scander la vision. Ce sont des déplacements de luminosité, des accords plastiques et des mouvements abstraits qui sont recherchés au moment où il s'agit d'émouvoir le spectateur par le sens. […]
Que ce montage sensible (Henri Langlois avait parlé à son sujet d'école "impressionniste") tire sa valeur du *legato*, du délié formé par la succession plutôt que des entités de chaque fragment, est encore manifesté par l'emploi fréquent des fondus et des superpositions. Les premiers sont des effets de collage qui associent d'autant plus intimement les plans qu'ils leur permettent, le temps de quelques images, d'apparaître ensemble à l'écran, de mêler leurs éclats ou leurs volumes, avant de se succéder effectivement. Des cinéastes comme L'Herbier ou Epstein ont beaucoup usé de telles figures. (Jean Vigo lui-même, héritier de cette école, emploiera des superpositions jusque dans son dernier film, *L'Atalante* [1934].) […]
Les superpositions […] constituent un véritable "montage de surfaces". Davantage qu'un "montage dans le plan", qui désigne une confrontation ou une différence marquée entre plusieurs entités dans un même plan, il s'agit ici de la mise en correspondance d'un ou plusieurs plans sur la même surface. Dans le *Napoléon* de Gance, il peut y avoir jusqu'à huit ou douze plans ainsi superposés. Des effets de foule, de tempêtes, sans rapport anecdotique, y sont alors associés dans l'esprit. Des effets visuels plutôt que des figurations repérables : là encore c'est la forme plutôt que la représentation qui est en elle-même l'horizon du montage. "Il faut juguler l'intelligence du spectateur, l'empêcher de reprendre ses esprits…", dit Abel Gance à propos de certaines de ces séquences.
Ce ne sont donc plus ni le récit ni le discours qui légitiment l'unité du plan et son articulation avec les autres, mais les rapports de sensibilité que ces derniers peuvent établir, la synthèse de mouvements que seul ce procédé peut mettre en évidence. Souvenons-nous de la comparaison de Gance avec un orchestre : si chaque image est comme un instrument, le montage de surfaces est bien une "symphonie visuelle". » [Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan, 2002, p. 85-86.]
– Proposer aux élèves de s'appuyer sur cette comparaison d'Abel Gance, pour analyser l'image *Composition abstraite (aux roues)* (1928-1929 ; ci-dessus) de Florence Henri.
– Examiner la manière dont Florence Henri combine et associe plusieurs négatifs dans la photographie.
– Décrire l'image en employant les termes de « rythme », « harmonie » et « contrepoint » (art de composer de la musique en superposant des dessins mélodiques).
– Employer ces mêmes termes pour décrire une séquence de film, dont le travail de montage est particulièrement singulier.
Vous pouvez voir par exemple des extraits des films suivants réalisés dans la fin des années 1920 :
· Jean Epstein, *Un cœur fidèle*, 1923 (http://www.cinematheque.fr/fr/import-comptes-rendus/coeur-fidele-jean-epstei.html) ;
· Luis Buñuel et Salvador Dalí, *Un chien andalou*, 1929 ou *L'Âge d'or*, 1930 ; (http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-bunuel/ENS-bunuel.html) ;
· Germaine Dulac, *La Coquille et le Clergyman*, 1928 (http://www.arte.tv/fr/la-coquille-et-le-clergyman/892138,CmC=892144.html).

RENDEZ-VOUS

▌mercredi et samedi, 12 h 30
les rendez-vous du Jeu de Paume : visite commentée des expositions en cours

▌samedi, 15 h 30 (sauf dernier du mois)
les rendez-vous en famille : un parcours en images pour les 7-11 ans et leurs parents

▌mardi 24 février, 18 h
visite de l'exposition par Cristina Zelich, commissaire, et Giovanni Battista Martini, détenteur des Archives Florence Henri

▌samedi 28 février, 28 mars et 25 avril 2015, 15 h 30
les enfants d'abord ! : visites-ateliers pour les 7-11 ans, autour du thème « Expérimentations photographiques et autoportraits », avec création d'un portfolio

▌mardi 31 mars et 28 avril 2015, 18 h
mardis jeunes : visite commentée des expositions en cours

▌mardi 21 et mercredi 22 avril 2015, 14 h 30-17 h 30
12-15 ans.jdp : « Investigation et création », stage d'expérimentation et de pratique autour de la production et l'édition d'images pour les 12-15 ans

PUBLICATION

▌*Florence Henri. Miroir des avant-gardes, 1927-1940*
Textes de Marta Gili, Cristina Zelich, Susan Kismaric et Giovanni Battista Martini
Jeu de Paume / Photosynthèses, 23 x 27 cm, 224 pages, 180 ill., 45 €
(version anglaise coéditée avec Aperture)

RESSOURCES EN LIGNE

Les enseignants et les équipes éducatives peuvent consulter le site Internet du Jeu de Paume pour plus d'informations sur les expositions, mais aussi sur l'ensemble de la programmation présente, passée ou à venir.
Retrouvez également, dans la rubrique « Éducatif / Ressources », des documents, des interviews, des enregistrements sonores de séances de formation, de conférences, colloques et séminaires.
www.jeudepaume.org
Des entretiens filmés et des articles se trouvent également sur le magazine en ligne du Jeu de Paume : lemagazine.jeudepaume.org

INFORMATIONS PRATIQUES

1, place de la Concorde
Paris 8e · M° Concorde
+33 1 47 03 12 50
mardi (nocturne) : 11 h-21 h
mercredi-dimanche : 11 h-19 h
fermeture le lundi et le 1er mai

expositions
▌plein tarif : 10 € / tarif réduit : 7,50 €
(billet valable à la journée)
▌programmation Satellite : accès libre
▌mardis jeunes : accès libre pour les étudiants et les moins de 26 ans le dernier mardi du mois, de 11 h à 21 h
▌adhérents au laissez-passer : accès libre et illimité

rendez-vous
▌dans la limite des places disponibles
▌accès libre sur présentation du billet d'entrée aux expositions ou du laissez-passer
▌sur réservation :
· les rendez-vous en famille : rendezvousenfamille@jeudepaume.org
· les enfants d'abord ! : lesenfantsdabord@jeudepaume.org
· 12-15ans.jdp : 12-15ans.jdp@jeudepaume.org

Retrouvez-nous sur les réseaux sociaux







#FlorenceHenri

Retrouvez la programmation complète, les avantages du laissez-passer et toute l'actualité du Jeu de Paume sur :
www.jeudepaume.org
http://lemagazine.jeudepaume.org

Le Jeu de Paume est subventionné par le **ministère de la Culture et de la Communication**.





Les Amis du Jeu de Paume soutiennent ses activités.

Les activités éducatives du Jeu de Paume bénéficient du soutien de **Neuflize Vie**, mécène privilégié, et d'**Olympus France**.





Commissaire de l'exposition : Cristina Zelich
Conseiller scientifique : Giovanni Battista Martini

Cette exposition a été réalisée avec le concours des Archives Florence Henri, Gênes.

En partenariat avec :

À NOUS PARIS · de l'air · STYLIST





Remerciements à :



Couverture : *Autoportrait*, 1938
Collection particulière, courtesy Archives Florence Henri, Gênes

Florence Henri © Galleria Martini & Ronchetti

Graphisme : Sandy Hattab et Thierry Renard